# TRIVIUM

SCHWEIZ. VIERTELJAHRESSCHRIFT
FÜR LITERATURWISSENSCHAFT

REVUE TRIMESTRIELLE SUISSE
D'ETUDES LITTERAIRES

RIVISTA TRIMESTRALE SVIZZERA
DI CRITICA LETTERARIA

---

Jahrgang VII Heft 1


| | |
|---|---|
| Fritz Schaufelberger | *Kafkas Prosafragmente* |
| Gerda Zeltner-Neukomm | *Zur Lyrik Federico García Lorcas* |
| Max Wehrli | *Zum Problem der Historie in der Literaturwissenschaft* |
| Wolfgang Schadewaldt | *Das Gœthe-Wörterbuch* |
| Fritz Meyer | *Zur Diagnose der zeitgenössischen Literatur in Frankreich* |
| Gerda Zeltner-Neukomm | *Neuer Malraux* |
| | *Glosse* |


---

ATLANTIS VERLAG ZÜRICH

# TRIVIUM

SCHWEIZERISCHE VIERTELJAHRESSCHRIFT
FÜR LITERATURWISSENSCHAFT

HERAUSGEBER:

Theophil Spoerri und Emil Staiger

REDAKTION:

Gerda Zeltner-Neukomm, Plattenstr. 78, Zürich 32


---

Jahrgang VII Heft 1


| | | | |
|---|---|---|---|
| Seite | 1 | *Kafkas Prosafragmente* | Fritz Schaufelberger |
| „ | 16 | *Zur Lyrik Federico García Lorcas* | Gerda Zeltner-Neukomm |
| „ | 44 | *Zum Problem der Historie in der Literaturwissenschaft* | Max Wehrli |
| „ | 60 | *Das Gœthe-Wörterbuch* | Wolfgang Schadewaldt |
| „ | 70 | *Zur Diagnose der zeitgenössischen Literatur in Frankreich* | Fritz Meyer |
| „ | 74 | *Neuer Malraux* | Gerda Zeltner-Neukomm |
| „ | 82 | *Glosse* | |


---


Verzeichnis der Mitarbeiter: Th. Hensch, Paris; Fritz Meyer, Paris; Wolfgang Schadewaldt, Berlin; Fritz Schaufelberger, Upsala; Max Wehrli, Universität Zürich; Gerda Zeltner-Neukomm, Zürich.


---


Preis des Jahrgangs (4 Hefte) Fr. 10.—, des Einzelheftes Fr. 3.—.

Buchdruckerei Fritz Frei, Horgen-Zürich, Printed in Switzerland

ATLANTIS VERLAG ZÜRICH

# KAFKAS PROSAFRAGMENTE

*Von Fritz Schaufelberger.*

Eines der auffälligsten Merkmale, das die Werke Franz Kafkas von denen seiner Zeitgenossen unterscheidet, ist der fragmentarische Charakter seiner Dichtungen. Er liesse sich als zufällig und belanglos abtun, wenn er sich nur in den nachgelassenen und möglicherweise also aus einem äusseren Grunde unvollendet gebliebenen Romanen und Erzählungen äusserte. Indessen gilt auch von den Werken, die der Dichter selbst noch zu seinen Lebzeiten veröffentlicht hat, was er in der *Sorge des Hausvaters* von dem merkwürdigen Odradek sagt: «Das Ganze erscheint zwar sinnlos, aber in seiner Art abgeschlossen» (I, 155).[1] Denn an die Stelle äusserlicher Bruchstückhaftigkeit, die in günstigen Fällen eben abgeschlossen werden kann, tritt hier die als sinnlos bezeichnete innere Unvollendbarkeit oder vielmehr eine ins Grenzenlose mündende Fortsetzbarkeit. Dafür gibt *Der Prozess* ein deutliches Beispiel: obwohl nämlich das Schlusskapitel dieses Romans vorliegt, bleibt das Ganze doch wesentlich Fragment, weil der Prozess die entscheidende Instanz nie erreicht; das Werk stellt nicht einen chronologisch oder thematisch vorgezeichneten Verlauf dar, sondern eine Sammlung beispielhafter Zustände und Vorfälle, die an einer zum Typus erhobenen Figur aufgezeigt werden. Daher steht das Urteil schon von Anfang an fest — «es gibt darin keinen Irrtum» (III, 16) —; es ergibt sich nicht aus dem Fortschreiten des Prozesses, dessen Stadien, die Kapitel des Werkes, daher auch nicht mit letzter Sicherheit zu ordnen sind.[2] So trägt das Ende des Ganzen mehr den Charakter des Abschlusses als den gewachsener Vollendung.

Das Fragmentarische der Werke Kafkas entspringt also einer inneren Notwendigkeit, deren Eigenart der Vergleich des unvollendeten Romans *Der Prozess* mit dem abgeschlossenen Bruchstück *Vor dem Gesetz* (I, 144) zu erhellen vermag. Hier ist das Bruchstück eine Art Kristallisationspunkt, der sich nun wesentlich gleichartig strukturierte Bauteile angliedert und so zum Roman anwächst; es stellt eine Ursituation dar, die sich in parallelen Situationen spiegelt. Die Eigenheit von Kafkas

Schaffen ist der des Malers Titorelli aus dem *Prozess* vergleichbar, der unablässig dieselbe Heidelandschaft malt: zwei schwache Bäume, die in weiter Entfernung voneinander vor einem düsteren Sonnenuntergang stehen; und dass er seine Gemälde als Gegenstück oder ähnliches Motiv bezeichnet, kann doch nicht darüber hinwegtäuschen, dass die behauptete Ähnlichkeit in der Wiederholung des Unveränderlichen besteht. So kehrt auch Kafka immer wieder zu den leitmotivischen Urbildern zurück, die ein für allemal gelten, zum Urteil etwa oder zur Verwandlung, zur Verirrung im Labyrinth oder zur Bemühung um ein neues Heimatrecht in der Fremde. In ihnen steckt das Urelement einer allseitigen Symmetrie, die sich zwar wiederholen, aber nicht verändern lässt; so ist auch das Urmuster des Daseins, aus solchen Elementen gewoben, zwar unendlich in seiner Fortsetzbarkeit, zugleich aber auch in jedem Element abgeschlossen.

Unter den Urmustern, die Kafka vornehmlich in den beiden Sammlungen *Betrachtung* und *Ein Landarzt* zusammengestellt hat, treten einige durch ihre stilistische Eigentümlichkeit, ihre bis zu letzter Transparenz getriebene Form besonders hervor: es handelt sich um den Typus, der in der Skizze *Auf der Galerie* (I, 140) eine ausserordentlich deutliche Ausprägung erfahren hat.

«Wenn irgendeine hinfällige, lungensüchtige Kunstreiterin in der Manege auf schwankendem Pferd vor einem unermüdlichen Publikum vom peitschenschwingenden Chef monatelang ohne Unterbrechung im Kreise rundum getrieben würde, auf dem Pferde schwirrend, Küsse werfend, in der Taille sich wiegend, und wenn dieses Spiel unter dem nichtaussetzenden Brausen des Orchesters und der Ventilatoren in die immerfort weiter sich öffnende graue Zukunft sich fortsetzte, begleitet vom vergehenden und neu anschwellenden Beifallsklatschen der Hände, die eigentlich Dampfhämmer sind — vielleicht eilte dann ein junger Galeriebesucher die lange Treppe durch alle Ränge hinab, stürzte in die Manege, riefe das: Halt! durch die Fanfaren des immer sich anpassenden Orchesters.

Da es aber nicht so ist; eine schöne Dame, weiss und rot, hereinfliegt, zwischen den Vorhängen, welche die stolzen Livrierten vor ihr öffnen; der Direktor, hingebungsvoll ihre Augen suchend, in Tierhaltung ihr entgegenatmet; vorsorglich sie auf

den Apfelschimmel hebt, als wäre sie seine über alles geliebte Enkelin, die sich auf gefährliche Fahrt begibt; sich nicht entschliessen kann, das Peitschenzeichen zu geben; schliesslich in Selbstüberwindung es knallend gibt; neben dem Pferde mit offenem Munde einherläuft; die Sprünge der Reiterin scharfen Blickes verfolgt; ihre Kunstfertigkeit kaum begreifen kann; mit englischen Ausrufen zu warnen versucht; die reifenhaltenden Knechte wütend zu peinlichster Achtsamkeit ermahnt; vor dem grossen Saltomortale das Orchester mit aufgehobenen Händen beschwört, es möge schweigen; schliesslich die Kleine vom zitternden Pferde hebt, auf beide Backen küsst und keine Huldigung des Publikums für genügend erachtet; während sie selbst, von ihm gestützt, hoch auf den Fusspitzen, vom Staub umweht, mit ausgebreiteten Armen, zurückgelehntem Köpfchen ihr Glück mit dem ganzen Zirkus teilen will — da dies so ist, legt der Galeriebesucher das Gesicht auf die Brüstung und, im Schlussmarsch wie in einem schweren Traum versinkend, weint er, ohne es zu wissen.»

In dieser Prägnanz ist die Form der Skizze, die in zwei weitausholenden Satz-Abschnitten ihren Gegenstand erfasst, kaum als Normalfall bei Kafka anzusprechen; allein wenn sie sich in den posthumen Romanen auch nicht so häufig findet — wohl aus Rücksicht auf die Geschlossenheit des Ganzen —, so lässt sie sich doch nicht als willkürlicher Ausnahmefall abtun. Dagegen spricht die peinliche Sorgfalt, die Kafka auf die Veröffentlichung gerade dieser Prosastücke verwandt hat, sowie der Umstand, dass sich der erwähnte Typus, dem durch die ausgefeilte Form ein besonderer Wert zukommt, auch sonst in seinem Werke findet, so in den Skizzen *Der plötzliche Spaziergang* (I, 33), *Das Unglück des Junggesellen* (I, 35) und *Das Gassenfenster* (I, 43). Es handelt sich also um einen bezeichnenden Sonderfall, in welchem latente Eigentümlichkeiten des Stils bis zur Überdeutlichkeit der Manier ausgeprägt sind. Ihm kommt um so höhere Bedeutung zu, als er Kafkas Art zu lesen völlig entspricht. [3]

*Auf der Galerie* ist zunächst merkwürdig wegen der streng eingehaltenen symmetrischen Antithetik. So stehen sich nicht nur die beiden Abschnitte schroff gegenüber, inhaltlich als Hypothese und Realität, formal durch das Gegenüber von Konjunktiv und Indikativ; auch in sich sind die Sätze auf die glei-

che Weise gespalten, formal durch das Gegenüber der parallelen Nebensätze und des kurz abschliessenden Hauptsatzes, inhaltlich durch den Einbruch des gänzlich Unerwarteten, der den Zwang des logischen Schlusses auf den Kopf stellt.

Dieser Durchbrechung des logischen Gefüges in die Entschiedenheit des Unvereinbaren, auf der Kafkas Werk ruht, scheint auf den ersten Blick zu widersprechen, dass die Glieder der Antithese durch die logischen Gelenke «Wenn — dann; da — so» verbunden sind. Doch hat diese Verknüpfung den widersprüchlichen Charakter, dass sie nur scheinbar logisch-unterordnender, in Wirklichkeit aber adversativ-nebenordnender Natur ist. Und in der Tat sind unter den Konjunktionen in Kafkas Werk die adversativen in ganz aussergewöhnlicher Häufigkeit vertreten. Das legt den Schluss nahe, dass Kafka die Welt unter dem Gesetz des Widerspruches, den Zusammenhang der Dinge in erster Linie unter der Kategorie des Gegensatzes begreift, jedenfalls viel häufiger als unter derjenigen der Zusammengehörigkeit oder Abhängigkeit. Selbst in die logische oder temporale Unterordnung drängt sich dieser Grundwiderspruch, wenn Kafka etwa das ursprünglich temporale «während» gern in adversativem Sinne braucht oder sich mit Vorliebe unter den kausalen Konstruktionen einer Verbindung bedient, in der ein Konzessivsatz eine «wenn auch» verzweifelte Hoffnung aufblühen lässt, die dann im negierten Hauptsatz «doch» — und zwar durch den Kontrast mit um so stärkerer Eindringlichkeit — erstickt wird.

Die vorgeblich logische Verknüpfung behält also den Charakter einer unzulänglichen Konstruktion, durch die das ursprüngliche Neben- und Gegeneinander des Unvereinbaren hindurchschimmert. Als dessen syntaktischer Ausdruck erscheint Kafkas Vorliebe für die parataktische Konstruktion. So wandelt er gern das inhaltliche Abhängigkeitsverhältnis von Kausalsätzen durch asyndetische Fügung ins Parataktische um, etwa durch die Partizipialkonstruktion: «Einmal dem Fehlläuten der Nachtglocke gefolgt — es ist niemals gutzumachen» (I, 140), oder durch die Inversion: «Bäumte sich endlich das gesammelte Gefühl in uns auf, nahmen sie es als Umarmung» (I, 32). Oft vertreten Deutewörter die Stelle von Konjunktionen: «Ich verstand sie doch so gut, sie waren ja meine ersten städtischen

Bekannten in den kleinen Wirtshäusern gewesen» (I, 32); und für sie treten endlich Interpunktionszeichen ein: «Ich war in grosser Verlegenheit: eine dringende Reise stand mir bevor» (I, 134) Stellenweise, besonders in Gesprächen, folgt Kafka treu der asyndetischen Ausdrucksweise der gesprochenen Sprache: «‚Kutschieren werde aber ich, du kennst nicht den Weg', sage ich. ‚Gewiss', sagt er, ‚ich fahre gar nicht mit, ich bleibe bei Rosa.'» (I, 135) Und selbst in dem angeführten Beispiel *Auf der Galerie* tritt die formale Unterordnung vor dem Parallelismus der gleichgeordneten Nebensätze durchaus in den Hintergrund. Kafka reiht im Grunde rein addierend Nebensätze aneinander, wie er Ursituationen aneinanderreiht, ohne sie auseinander zu entwickeln.

Eine erste Folge, die dieses reihende Verfahren hervorrufen muss, ist, dass der Eindruck des Unübersichtlichen sich einstellt. Während in der echten Hypotaxe die Isolierung der Glieder durch die gespannte, stets gegenwärtige Übersicht des Ganzen aufgehoben wird, verunmöglicht die Reihung paralleler Glieder im Satz oder in der Periode jegliches Überschauen, und zwar in einem solchen Grade, dass Kafka im zweiten Abschnitt der Skizze *Auf der Galerie,* um ein Auseinanderbrechen des Ganzen zu verhindern, die Einzelsätze schliesslich noch einmal in der summierenden Klammer zusammenfassen muss, in dem «da dies so ist», auf dem nun das ganze Gebäude ruht.

Der Eindruck des Unübersichtlichen kann in Kafkas Werk nicht zufällig sein, denn er drängt sich mit gleicher Gewalt in der Besonderheit seiner Beschreibung auf, für die die Skizze *Der Fahrgast* ein deutliches Beispiel abgibt:

«Der Wagen nähert sich einer Haltestelle, ein Mädchen stellt sich nahe den Stufen, zum Aussteigen bereit. Sie erscheint mir so deutlich, als ob ich sie betastet hätte. Sie ist schwarz gekleidet, die Rockfalten bewegen sich fast nicht, die Bluse ist knapp und hat einen Kragen aus weisser kleinmaschiger Spitze, die linke Hand hält sie flach an die Wand, der Schirm in ihrer Rechten steht auf der zweitobersten Stufe. Ihr Gesicht ist braun, die Nase, an den Seiten schwach gepresst, schliesst rund und breit ab. Sie hat viel braunes Haar und verwehte Härchen an der rechten Schläfe. Ihr kleines Ohr liegt eng an, doch sehe ich, da ich nahe stehe, den ganzen Rücken der rechten Ohrmuschel und den Schatten an der Wurzel.

Ich fragte mich damals: Wieso kommt es, dass sie nicht über sich verwundert ist, dass sie den Mund geschlossen hält und nichts dergleichen sagt?» (I, 40)

Hier erwecken die einleitenden Worte die Hoffnung auf eine genaue, vor allem plastische Beschreibung, ein Versprechen, das dann allerdings durch das wirkliche Bild nicht erfüllt wird. Auch hier reiht Kafka, ohne eine erkennbare Ordnung einzuhalten, getreu dem schweifenden Blick folgend, Zug an Zug, und zwar mit schier überpeinlicher Genauigkeit. Doch schliesst sich die Wirklichkeitstreue der Einzelzüge nicht zu einem plastischen, überschaubaren und abgerundeten Bilde zusammen, ähnlich wie etwa Josef K. im *Prozess* in der Kathedrale ein Gemälde mit der Taschenlampe zollweise absucht, alle Einzelheiten sehr genau erblickt, über deren Bedeutung im Ganzen allerdings im Unklaren bleibt. Die Überschaubarkeit, ein Werk der mitschaffenden Phantasie, kann sich nicht mehr entfalten, weil sie in dem allzu eng abgesteckten Raum der übergenauen Wiedergabe befangen bleibt. So droht das Ganze immer wieder in seine Elemente auseinanderzubrechen, Lücken blosszulegen, die sich neben der betonten Treue besonders merkwürdig ausnehmen. Es fällt auf, dass diesem Bilde die Augen fehlen, der perspektivische Punkt, auf den die mitschaffende Phantasie sich ausrichten könnte, wohl bewusst weggelassen ist.[4] In dem scheinbar geschlossenen Bild der Wirklichkeit öffnen sich plötzlich Ritzen und Fugen, durch die nun ein Unter- und Hintergründiges dringt, das die Fraglosigkeit der vordergründigen Dingwelt in eine unheimliche Beleuchtung rückt. Im Dämmer des Unübersichtlichen wird der Einbruch des Unabsehbaren möglich, der in der abschliessenden Frage angedeutet ist.

Die Risse im Gemäuer der Welt ziehen sich durch das gesamte Werk Kafkas hindurch; das Unübersichtliche wie das Unabsehbare sind unverwechselbare Elemente seiner Formkunst. Sie verbinden sich in den thematischen Motiven seiner Romane und Erzählungen, in der auffälligen Vorliebe für das Labyrinthische, sei es als Bau eines Riesenmaulwurfs (V, 172), sei es als babylonische Konstruktion im Bilde der chinesischen Mauer (V, 67); beide bleiben Fragment, zwar abgeschlossene Teilstücke, deren Sinnhaftigkeit jedoch ihrer mangeln-

den Einbeziehung in ein übersehbares Ganzes wegen angefochten bleibt. Das Landhaus bei New York *(Amerika)*, die Gerichtskanzleien *(Prozess)* wie die Büros *(Schloss)* sind Ausdrucksformen dieses labyrinthischen Sehens. Selbst wo die Gesamtheit eines Raumes oder einer Landschaft noch überblickbar und damit vertraut wäre, verleiht Kafka ihnen einen unheimlichen Charakter, indem er in einem Lichtkegel nur einen begrenzten Ausschnitt sichtbar werden lässt, hinter dessen Horizont ein undurchdringliches Dunkel herrscht, in welchem das Bedrohliche sich einnistet.[5] Das Verfahren mit umgekehrtem Vorzeichen, das Kafka zu demselben Zwecke anwendet, besteht darin, Räume, die jenseits des Gesichtskreises liegen, miteinander durch unsichtbare Kanäle zu verbinden: so verwandelt das von Kafka sehr gern herangezogene Telephonnetz mit der Möglichkeit unabsehbarer Anrufe sozusagen den gesamten Lebenskreis eines Menschen in ein undurchdringliches Labyrinth, in dem er jede Richtung verliert und dunklen Drohungen ausgesetzt ist.

Eine zweite, zwar weniger häufige, doch nicht unwichtige Folge von Kafkas unvermittelt reihendem Verfahren ist, dass es das Gefühl des Schwindels erregt. Und zwar geschieht dies an dem Punkt, wo die Reihung, ins Unendliche fortgesetzt, den Charakter der Bewegung annimmt. Schon die Bewegung an sich trägt verirrende Züge, da sie das beobachtete Gegenüber der Fassbarkeit entzieht; so stellt Kafka in der *Sorge des Hausvaters* verblüfft fest, dass sich über Odradek nichts Näheres aussagen lasse, da es «ausserordentlich beweglich und nicht zu fangen» sei (I, 155). Das Verwirrende der Bewegung äussert sich mit doppelter Gewalt, wenn das Leblose plötzlich bewegt erscheint. Das geschieht bei Kafka im Bilde der Landschaft, die nun nicht mehr ruht, sondern ins Fliessen und Schwanken gerät. Zwar sind Landschaftsbilder in Kafkas nebelverhängter Welt selten; doch findet sich in seinem Erstling, der *Beschreibung eines Kampfes* folgende bezeichnende Stelle:

«Da entstand ein eilfertiges Verschieben in den umliegenden Bergen, die sich hinter hängende Nebel stiessen. Die Alleen standen zwar fest und hüteten ziemlich die Strassenbreite, aber frühzeitig verschwammen sie. Am Himmel lag vor der Sonne eine feuchte Wolke, mit leise durchleuchtetem Rand, in deren

Beschattung das Land sich tiefer senkte, während alle Dinge ihre schöne Begrenzung verloren.» (V, 34)

Der Verlust der schönen Begrenzung, das Schwanken der sonst so verlässlichen Dinge ist in der Skizze *Der Kreisel* (V, 120) zum Thema erhoben. In dem Bestreben, einen festen Punkt für die Erkenntnis der Welt zu gewinnen, bemüht sich ein Philosoph, das Phänomen des rotierenden Kreisels zu erfassen; sowie er ihn aber packt, hält er in seinen Händen ein blosses Stück Holz. Seine Enttäuschung und seine Verzweiflung sind so gross, dass er — wie Kafka bezeichnend sagt — taumelnd forteilt. Denn die Bewegung greift auf den Menschen über, dieser verliert seinen Halt und wird in den Wirbel hineingezogen: die Bewegtheit wird relativ, ihm schwindelt. Sehr deutlich wird der Vorgang, wie aus dem Schwanken der Dinge der Schwindel entsteht, in einer Stelle aus *Kinder auf der Landstrasse:*

«Dann flogen Vögel wie sprühend auf, ich folgte ihnen mit den Blicken, sah, wie sie einen Atemzug stiegen, bis ich nicht mehr glaubte, dass sie stiegen, sondern, dass ich falle, und fest mich an den Seilen haltend, aus Schwäche ein wenig zu schaukeln anfing.» (I, 27)

Was sich hier vollzieht, ist, dass die Welt der Dinge im weitesten Sinn, die Welt des Anderen, Entgegenstehenden, übermächtig wird. Sie entzieht sich der Botmässigkeit des Menschen, der nicht mehr die Kraft besitzt, sie zu überblicken oder ihrem reissenden Strom zu widerstehen. Der Verfügbarkeit entzogen, beginnen sie ein eigenmächtiges Leben voller Tücken und Drohungen für den entmachteten Menschen, der seinen aufständischen Sklaven wehrlos ausgeliefert ist. Dieses Gefühl grenzenloser Ohnmacht selbst vor den geringfügigsten Dingen prägt nicht nur Kafkas dichterische Werke, es ist ebenso in seinen Briefen spürbar. So schreibt er etwa an seine Verlobte:

«Liebste, also meine Wohnungsgeschichte. Ein gewaltiges Thema. Es erschreckt mich, ich werde es nicht bewältigen können. Zu gross für mich. Nur ein Tausendstel werde ich darstellen können und davon nur ein Tausendstel wird mir beim Schreiben gegenwärtig sein und nur ein Tausendstel werde ich Dir begreifen machen können usw.» [6]

Die Übermacht der Dinge ist eine doppelte; man kann sie in Anlehnung an Kants Unterteilung des Erhabenen – deren Umkehrung sie ja ist – als das mathematisch und dynamisch Überwältigende bezeichnen. Jenes übersteigt die Fassungskraft des Menschen, weil es durch die Bewegung ihn in den Schwindel hineinzieht; dieses sprengt durch die unendliche Reihung sein Begreifen. In beiden Fällen stellt sich das Gefühl der Angst ein.

Schon die Gruppierung der Personen in den Romanen spiegelt diesen Sachverhalt. Kafka bemüht sich, die Gegenspieler seines Roman-Ichs zu verdoppeln oder zu vervielfältigen, obwohl sie dieselbe Macht repräsentieren, im Grunde identisch sind. Als einfachster Fall der Spiegelung spielt die Zweizahl eine bedeutende Rolle: Josef K. im *Prozess* wird von zwei Wächtern verhaftet, von zwei Henkern zur Hinrichtung geführt. Im *Schloss* sind dem Landvermesser zwei Gehilfen zugeteilt, deren Ähnlichkeit so gross ist, dass sie praktisch nicht zu unterscheiden sind, der Landvermesser also beschliesst, sie mit demselben Namen zu rufen, als Einheit zu behandeln. Dieselbe Aufspaltung des Identischen, wodurch diesem ein Übergewicht zukommt, äussert sich auch in der Namengebung der Schlossbeamten Sordini und Sortini, deren Gestalten im Bewusstsein des Landvermessers verschmelzen. Noch grösser aber wird die Gewalt des Übermächtigen, wenn dies, etwa bei den Richtern im *Prozess* oder bei der Hierarchie der Schlossbeamten, sich in einer unabsehbaren Vielzahl von Gestalten offenbart, die zu bewältigen ein einzelner niemals hoffen kann. Auf den Gipfel gelangt dieses Streben an dem Punkt, wo das Übermächtige nicht einmal mehr namhaft gemacht werden kann, in den Schleier der Anonymität gehüllt auftritt. Das geschieht vorzugsweise durch das indefinite Pronomen oder das agenslose Passiv: «Jemand musste Josef K. verleumdet haben, denn ohne dass er etwas Böses getan hätte, wurde er eines Morgens verhaftet.» (III, 11) Die Faszination durch die Leere des Namenlosen kann derart stark werden, dass wie im *Ausflug ins Gebirge* (I, 34) die Phantasie zu einem Spaziergang mit lauter Niemanden hingerissen wird.

Doch selbst die Anonymität hält sich noch in der vergleichsweise zugänglichen Sphäre des Personalen; sie strebt allerdings

über diese Grenze hinaus in den Bereich des Dinglichen, wo an die Stelle persönlicher Willkür und Unberechenbarkeit die Tücke des Objektes tritt, die Dinge zu Wesen mit eigener Machtvollkommenheit werden. *Eine alltägliche Verwirrung* (V, 122) nennt Kafka es, wenn ein Kaufmann, um einen wichtigen Abschluss zu tätigen, seinen Geschäftspartner aufsucht und dabei für denselben Weg zunächst zehn Minuten, dann aber zehn Stunden und ein drittes Mal nur einen Augenblick benötigt. Wie hier — etwa auch noch in *Das nächste Dorf* (I, 153) oder *Ein Landarzt* (I, 135 und 140) — die Stetigkeit der Zeit als Masstab der Bewegung erschüttert wird, so wird an anderer Stelle die Verlässlichkeit des Raumes durchbrochen. Wie im *Prozess* der Angeklagte, um die Wohnung des Gerichts zu erfahren, nach dem in diesem Zusammenhang völlig willkürlichen Namen des Tischlers Lanz fragt — so heisst der Neffe seiner Zimmerwirtin —, da wird er wider Erwarten in den Gerichtssaal geführt. Es ist nicht so, dass der Mensch aus freien Stücken einen Weg wählt, der ihn zu einem bestimmten Ziel bringen soll; vielmehr wird er in buchstäblichem Sinne vom Wege dahin geführt, wohin er, wenigstens bewusst, gar nicht strebt.

Am greifbarsten jedoch wird die Ohnmacht des Menschen in den Bildern der Verwandlung, die in Kafkas Werk einen so hervorragenden Platz einnehmen. Wenn sich an der schmalen Grenze zwischen Ding und Wesen ein osmotischer Prozess vollzieht, durch den der Affe zum Menschen oder der Mensch zum scheusslichen Ungeziefer wird, dann gerät die verlässliche Ordnung der Welt ins Schwanken. In beiden Fällen ist der Mensch in seinem eigentümlichen Wesen bedroht, sei es durch die Übermacht des Dinglichen, die nun offenbar personalen und damit bedrohlichen Charakter erhält, sei es durch den Sturz aus der Geistbeherrschtheit in die Triebverzerrung des Tierischen, in der über ihn wie über ein Ding verfügt werden kann.

Beide Linien, die der Vermenschlichung des Dinglichen und die der Verdinglichung des Menschlichen, treffen sich in einem gemeinsamen Punkt: dem Automatischen. Dieses ist zwar dem Wesen nach Sache, erscheint aber mit allen Merkmalen des Personalen. Sein unfassbarer Doppel- und Zwischencharakter

äussert sich mit vollendeter Deutlichkeit in der Beschreibung von Odradek (I, 155). Hier springt Kafka aus der Sphäre des Sachlichen – repräsentiert durch das neutrale Pronomen «es» – unvermittelt in den Bereich des Personalen über, indem er Odradek mit «er» anredet. Odradek ist zwar eine Sache, es scheint aus Holz zu bestehen; es benimmt sich aber wie ein lebendiges Wesen: es bewegt sich, wie es will, es hat einen Wohnsitz, ja sogar an der Sprache, dieser den Menschen auszeichnenden Schöpfung, hat es teil; und selbst die Frage, ob Odradek stirbt, kann mit Fug gestellt werden. Ähnliches lässt sich von den beiden Zelluloidbällen sagen, die «Blumfeld, ein älterer Junggeselle» (V, 142) plötzlich eines Abends in seinem Zimmer antrifft. Und selbst das Menschentum des verwandelten Affen besteht nur in einer äusserlichen Nachahmung automatischer menschlicher Handlungen:

«Die Pfeife rauchte ich bald wie ein Alter; drückte ich dann auch noch den Daumen in den Pfeifenkopf, jauchzte das ganze Zwischendeck; nur den Unterschied zwischen der leeren und der gestopften Pfeife verstand ich lange nicht.» (I, 173)

Das Kennzeichen des Automatischen ist in erster Linie, dass es in einer undurchdringlichen Isolierung rein für sich und keinem anderen Gesetz gehorchend abrollt: ihm ist nicht beizukommen. Schon der Verkehr auf einer amerikanischen Strasse erscheint bei Kafka in diesem Lichte eines nur sich selbst gehorchenden Vorgangs, der kausal nicht zu beherrschen ist; dasselbe gilt in ungleich höherem Masse von den grossen anonymen Mächten der Romane, dem Gesetz, das unzugänglich und unauffindbar ist, dem Schloss, dessen Bürokratie derart zum Selbstzweck geworden ist, dass die technische Lückenlosigkeit ihrer Organisation sich geradezu selbst aufhebt.

Wo der Mensch in dieser Weise einem Unzugänglichen ausgesetzt ist, versucht er, da keine Brücke mehr zum anderen Ufer führt, das Unkontinuierliche in einem Sprung zu überwinden. In dem Roman *Amerika* findet sich eine Stelle, wo dieser Vorgang in ungewöhnlicher Deutlichkeit erscheint:

«Karl erhoffte in der ersten Zeit viel von seinem Klavierspiel und schämte sich nicht, wenigstens vor dem Einschlafen an die Möglichkeit einer unmittelbaren Beeinflussung der amerikanischen Verhältnisse durch dieses Klavierspiel zu denken.» (II, 48)

Man könnte versucht sein, diesen logischen Sprung – es handelt sich um die Beherrschung und Regulierung des vor den Fenstern auf der Strasse vorüberbrausenden Verkehrs durch die Musik – auf die Rechnung der Kindlichkeit des unerfahrenen Karl Rossmann zu setzen. Kafka berichtet denn auch an anderer Stelle von ihm, dass er in seiner Kindheit bei der Aufführung eines Krippenspieles die Kurbeldrehungen eines Leiermanns mit den Bewegungen der Marionetten in Zusammenhang gebracht habe. Allein diese kindliche Ahnung eines universellen Zusammenhanges ausserlogischer Natur wird nun von Kafka bewusst in die Gegenwart gezogen. Bei der Betrachtung eines hochmodernen Schreibtisches, eines Wunderwerkes der Technik, dessen Fächer durch Drehen einer seitlichen Kurbel verstellt werden können, fühlt Karl Rossmann sich an sein frühes Erlebnis erinnert:

«Der Tisch war freilich nicht dazu gemacht, nur an solche Dinge zu erinnern, aber in der Geschichte der Erfindungen bestand wohl ein ähnlich undeutlicher Zusammenhang wie in Karls Erinnerungen.» (II, 47)

Die Technik wird also als ein Produkt dieses inkontinuierlichen, logisch-sprunghaften Denkens erklärt, als eine Verlängerung der kindlichen Bewusstseinshaltung. Sie erscheint weniger als Anwendung mechanisch-kausaler Naturgesetze, denn als magisches Tun, das sich im Sprung des Unzugänglich-Übermächtigen bemächtigt.

Derselbe Prozess wiederholt sich auf der Ebene des Stils in den zentralen dialektischen Auseinandersetzungen, in denen zwei Standpunkte, beide gleichberechtigt und doch unvereinbar, aufeinanderprallen, ohne dass ein Ausgleich, eine Vermittlung denkbar wäre. Zwischen den beiden Polen, die mit immer höherer Spannung aufgeladen werden, finden keine Entladungen statt, die Fronten erstarren in der rein quantitativen Häufung entgegengesetzter Massen. Diesem erstarrten Gegensatz ist mit den leise wirkenden Mitteln der logischen Überzeugung nicht mehr beizukommen. So kennen Kafkas Romane eigentlich keine Entwicklung, sie bringen die mit letzter Eindringlichkeit gestellten Fragen nicht weiter, stellen sie einzig in immer erneuter Spiegelung dar. Kafkas antithetische Dialektik schreitet daher auch nicht von der These über die Antithese

zur Synthese vor, indem sie durch Einbeziehung die jeweils vorhergehende Stufe in der höheren «aufhebt». Sie ist nicht logischer, sondern magischer Natur, schreitet aus dem Betroffensein in den Widerspruch, aus dem nur der Sprung in das Unabsehbare hinausführt. So der *Prozess:* er leitet von der Verhaftung über das unentschiedene Hin und Her der Gerichtsverhandlungen zum Sprung in den Tod. Kafkas Dialektik hat weniger argumentierenden, als vielmehr beschwörenden Charakter; sie gipfelt im Sprung, nicht im Schluss.

Es kennzeichnet die magische Beschwörung, dass sie durch rituellen Zauber, durch Wiederholung des Gleichen das Übermächtige, dem mittelbar nicht beizukommen ist, zwingt. Als magisches Tun ist das Handeln von Kafkas Romangestalten zu verstehen, etwa die ewig gleichen Verteidigungsmassnahmen des Angeklagten im *Prozess* oder die unveränderlichen Versuche des Landvermessers im *Schloss,* Heimatrecht im fremden Dorf zu gewinnen. In gleicher Weise dient aber auch Kafkas parataktischer Stil dazu, einen magischen Kreis zu schaffen, in dem das Übermächtige beschworen werden kann: er will nicht durch Beweise überzeugen, sondern durch rhythmische Wiederholung bannen. In dem angeführten Beispiel *Auf der Galerie* lassen wir uns ahnungslos auf das blosse Versprechen der einleitenden Konjunktion ein; die potentielle Erwartung, die in diesem Eingangsversprechen enthalten ist, wird nun dadurch bis zur Unwiderstehlichkeit verstärkt, dass Kafka, indem er in einer Flut von parallelen Aussagen Erwartung auf Erwartung häuft, uns immer tiefer in den saugenden Wirbel ihrer Unerfülltheit hineinreisst. So schafft er einen ringsum geschlossenen Raum, dem das Bewusstsein nicht mehr zu entrinnen vermag, zumal der rhythmische Schwung von nahezu metrischer Symmetrie den Bann vollkommen macht. In dem offenbar rhythmischen Charakter der Prosa Kafkas wird deren magisch-sakraler Grund sichtbar.

Die magische Beschwörung trägt zweideutige Züge. Sie soll zwar zunächst den Menschen schirmen, indem sie das Übermächtige bannt; damit anerkennt sie aber zugleich auch dessen unerschütterliche Gewalt, deren Faszination sie erliegt. Beschwören ist Binden und Gebundensein, und beide Antriebe sind im Magischen in gleicher Weise mächtig. Die Schutzmass-

nahmen, das Labyrinth etwa, durch die der Mensch sich sichern möchte, werden zum Anlass einer gesteigerten Gefährdung. Ebendiesen verfänglichen Charakter hat auch Kafkas Dialektik: Josef K., der sich gegen das Gesetz wehrt, anerkennt gerade dadurch die sonst unbegreifliche Zuständigkeit des Gerichts. Es verhält sich keineswegs derart, dass das Übermächtige nur als ein Feindliches auf den Menschen eindringt, der vor ihm flieht; vielmehr möchte er sich ihm hingeben können und sucht es aus diesem Grunde herauszufordern, so gewaltig ist seine Faszination. Das Gericht, so heisst es im *Prozess,* sucht nicht die Schuld, vielmehr wird es von ihr angezogen.

Dieses Zwiespältige der Beschwörung spiegelt das Doppelgesicht des Beschworenen. Dieses hat als das schlechthin Unbedingte einen menschlich gesprochen doppeldeutigen Sinn, als dessen sprachlicher Ausdruck das Paradox erscheint, das «Es ist so, oder vielmehr, so ist es gar nicht», auf das alle Versuche, über die das Dasein beherrschenden Mächte Klarheit zu gewinnen, hinauslaufen. Das Paradox ist die Mitteilungsform des Unmittelbaren, des Nicht-zu-Vermittelnden und in Kafkas Verstand auch die des Religiösen. So betrachtet, erschliesst es sich als der geheime Zielpunkt, auf den die magische Beschwörung seiner Werke ausgerichtet ist. Diese wurzeln in dem unentwirrbaren Ineinander von Gerechtigkeit und Willkür, von Erhabenheit und Verworfenheit, Begnadung und Besessenheit; sie entwickeln sich in dem ausschliesslichen Gegeneinander von Klarheit und Widerspruch, von Pathos und Humor; sie gehen auf eine coincidentia opositorum aus, die dem profanen Bewusstsein einzig in der Form des Paradoxen zugänglich ist.

Das «Unzerstörbare», der Zielpunkt der religiösen Erfahrung Franz Kafkas, ist als ein fascinosum Gegenstand der Hingabe und Sehnsucht; als ein tremendum ist es zugleich Anlass zu endloser Angst. Das Wagnis des Sprunges aus der magischen Beschwörung, in der Ängstigung und Faszinier theit sich die Waage halten, führt in ein Unbedingtes, das dämonische, d. h. schöpferische und zerstörerische Züge zugleich trägt. Übertragen auf die Werke Kafkas sagt dies, dass ihnen ein positiv formwidriger Charakter eignet, dass sie im Gegensatz zu den negativ formwidrigen Tendenzen expressionistischer Richtungen die

Formgrenze des Gegenständlichen zwar nicht völlig zerschlagen, wohl aber durch die Besonderheit der Gestaltung dessen organischen Zusammenhang sprengen. So erscheint in Kafkas Werk jedes Einzelne in sich geschlossen und für sich verständlich; allein die Einfügung dieser Teile in ein lückenloses Ganzes will nicht gelingen. Es bleibt immer ein sprengender Rest: die wuchernde Reihung der Sätze löst ihre innere Unvereinbarkeit nicht in einem übergreifenden Schluss, der Vorhang der Dingwelt schliesst nicht fugenlos, sondern lässt ein Untergründiges durchblicken, in der Bewegung verliert das Leichtfassliche seine schöne Begrenzung und entzieht sich dem ordnenden Zugriff; kurz, mitten im Verständlichen bricht das Rätselhafte auf, mitten im Grund klafft ein Ungrund. Kafkas Prosafragmente, die zwar abgeschlossen, aber sinnlos sind, Grund und Ungrund, Schöpferisches und Zerstörerisches zugleich umfassen, gehorchen diesem Grundgesetz des Positiv-Formwidrigen in einem besonders hohen Grade.

*Literaturnachweis:*

[1] Die Stellennachweise beziehen sich auf folgende Ausgabe: *Franz Kafka, Sämtliche Werke,* hg. v. Max Brod, New York 1946.

[2] Brods Nachwort zum *Prozess* (III, 283).

[3] *Erinnerungen von Oskar Baum,* zitiert in Max Brod, *Franz Kafka,* New York 1946, S. 134.

[4] Dieser Zug findet sich häufiger, etwa in der Beschreibung, die Kafka im *Schloss* von dem Bildnis eines Kastellans (IV, 17) und von dem Beamten Klamm (IV, 50) gibt.

[5] So vielfach im *Schloss* (IV, 11, 21, 43 usw.).

[6] Zitiert in Max Brod, *Franz Kafka,* a. a. O., S. 194.

# ZUR LYRIK FEDERICO GARCIA LORCAS

*Von Gerda Zeltner-Neukomm.*

## ROMANCE SONAMBULO

Verde que te quiero verde.
Verde viento. Verdes ramas.
El barco sobre la mar
y el caballo en la montaña.
Con la sombra en la cintura
ella sueña en su baranda,
verde carne, pelo verde,
con ojos de fría plata.
Verde que te quiero verde.
Bajo la luna gitana,
las cosas la están mirando
y ella no puede mirarlas.

*

Verde que te quiero verde.
Grandes estrellas de escarcha
vienen con el pez de sombra
que abre el camino del alba.
La higuera frota su viento
con la lija de sus ramas,
y el monte, gato garduño,
eriza sus pitas agrias.
Pero ¿ quién vendrá? ¿ Y por dónde...?
Ella sigue en su baranda,
verde carne, pelo verde,
soñando en la mar amarga.

*

— Compadre, quiero cambiar
mi caballo por su casa,
mi montura por su espejo,
mi cuchillo por su manta.
Compadre, vengo sangrando,
desde los puertos de Cabra.

— Si yo pudiera, mocito,
este trato se cerraba.
Pero yo ya no soy yo,
ni mi casa es ya mi casa.
— Compadre, quiero morir
decentemente en mi cama.
De acero, si puede ser,
con las sábanas de holanda.
¿ No ves la herida que tengo
desde el pecho a la garganta?
— Trescientas rosas morenas
lleva tu pechera blanca.
Tu sangre rezuma y huele
alrededor de tu faja.
Pero yo ya no soy yo,
ni mi casa es ya mi casa.
— Dejadme subir al menos
hasta las altas barandas,
¡ dejadme subir!, dejadme,
hasta las verdes barandas.
Barandales de la luna
por donde retumba el agua.

*

Ya suben los dos compadres
hacia las altas barandas.
Dejando un rastro de sangre.
Dejando un rastro de lágrimas.
Temblaban en los tejados
farolillos de hojalata.
Mil panderos de cristal
herían la madrugada.

*

Verde que te quiero verde,
verde viento, verdes ramas.
Los dos compadres subieron.
El largo viento dejaba
en la boca un raro gusto

de hiel, de menta y de albahaca.
— ¡ Compadre! ¿ Dónde está, dime,
dónde está tu niña amarga?
¡ Cuántas veces te esperó!
¡ Cuántas veces te esperara,
cara fresca, negro pelo,
en esta verde baranda!

*

Sobre el rostro del aljibe
se mecía la gitana.
Verde carne, pelo verde,
con ojos de fría plata.
Un carámbano de luna
la sostiene sobre el agua.
La noche se puso íntima
como una pequeña plaza.
Guardias civiles borrachos
en la puerta golpeaban.
Verde que te quiero verde.
Verde viento. Verdes ramas.
El barco sobre la mar.
Y el caballo en la montaña.

## SCHLAFWANDEL-ROMANZE

Grüne, denn ich will dich grün.
Grüner Wind. Und grüne Zweige.
Auf dem Meere das Schiff,
aber das Pferd in den Bergen.
Den Schatten in ihrem Gürtel,
träumt sie an ihrem Geländer,
grüner Leib und grüne Haare,
mit Augen aus kaltem Silber.
Grüne, denn ich will dich grün.
Unter dem Mond der Zigeuner
da blicken die Dinge sie an
und sie kann keines erblicken.

*

Grüne, denn ich will dich grün.
Grosse Rauhreifsterne
mit dem Fischzug der Schatten,
öffnen der Dämmerung Weg.
Der Feigenbaum fegt seinen Wind
mit dem Schmirgel seiner Zweige.
Der Berg, die Marderkatze,
sträubt grimmig seine Zacken.
Wer aber kommt? Und von wo?
Sie an ihrem Geländer,
grüner Leib und grüne Haare,
träumend vom bitteren Meer.

*

— Gevatter, ich will tauschen
mein Pferd wohl um ihr Haus,
das Reitzeug um den Spiegel,
Mein Messer um ihr Tuch.
Gevatter, ich ritt blutend
aus dem Hafen von Cabra her.
— Wenn ich es könnte, mein Knabe,
wir schlössen diesen Bund.
Ich aber bin nicht mehr ich
noch ist mein Haus mehr mein Haus.
— Gevatter, ich will sterben
in meinem Bett, wie sich's ziemt.
Ein Bett mit feinem Linnen,
wär's möglich, und aus Stahl.
Und siehst du nicht meine Wunde
von meiner Brust bis zum Hals?
— Dreihundert dunkle Rosen
verstreut auf dein weisses Hemd.
Es dampft dein Blut und es duftet
wo deine Schärpe hängt.
Ich aber bin nicht mehr ich
noch ist mein Haus mehr mein Haus.
— So lasset mich doch steigen
Bis zu dem hohen Balkon,
lasset hinauf mich, oh lasset

bis zu dem grünen Balkon.
Zu den Balkonen des Mondes
im Widerhalle der Wasser.

*

Schon steigen die zwei Gevatter
hinauf zu den hohen Balkonen.
Der lässt eine Spur aus Tränen,
der lässt eine Spur aus Blut.
Es zitterten an den Dächern
die kleinen Blechlaternen.
Und tausend Tamburine
verletzten blitzend den Morgen.

*

Grüne, denn ich will dich grün,
grüner Wind und grüne Zweige.
Es stiegen die zwei Gevatter.
Der grosse Wind liess im Munde
aus Galle, Minz und Salbei
den wundersamen Geschmack.
— Gevatter, wo steht, oh sag mir,
wo steht dein bitteres Mädchen?
Wie viele Male wartend,
viel Male auf dich wartend,
schwarzes Haar und frische Wangen,
stand sie auf diesem Balkon.

*

Über dem Antlitz des Brunnens
sich wiegt die Zigeunerin.
Grüner Leib und grüne Haare,
mit Augen aus kaltem Silber.
Es trägt sie über dem Wasser
Ein Lichteiszapfen des Monds.
Die Nacht schloss sich vertrauter
grad wie ein kleiner Platz.
Betrunkene Guardiaciviles
polterten an die Tür.

Grüne, denn ich will dich grün.
Grüner Wind. Und grüne Zweige.
Auf dem Meere das Schiff.
Aber das Pferd in den Bergen.

Der *Romancero gitano,* die Zigeunerromanzensammlung, der dieses Gedicht entnommen wurde, gilt als das Meisterwerk Federico García Lorcas. Ihre Veröffentlichung im Jahre 1928 machte diesen von einem Tag zum andern populär, ja zum populärsten Dichter der spanischen Gegenwart. Volkstümlich ist schon die Form. Die aus dem alten Heldenepos entstandene spanische Romanze ist, im Gegensatz etwa zu den Balladen anderer Nationen, eine durch alle Jahrhunderte hindurch lebendige Dichtung erzeugende Form geblieben. Und wenn die Literatur des späten 17. und des 18. Jahrhunderts sie in Vergessenheit geraten liess, um sie erst mit der Romantik wieder zu rehabilitieren, so lebte sie im Gedächtnis des Volkes doch unbeirrt fort. «Der Ausländer, der durch die Halbinsel zieht, muss in seiner Tasche eine Romanzensammlung und einen *Quijote* mitnehmen, wenn er das von ihm besuchte Land wirklich erfühlen und verstehen will», sagt Menéndez Pidal, der spanische Philologe und Romanzenforscher. Die spanische Romanze, vom Volk im Chor, bei Tänzen und Festen gesungen, mit ihrem charakteristischen Durchhalten des einen Assonanzvokals, ist nicht reine Lyrik. Sie enthält schon ihrer Herkunft nach einen ausgesprochen epischen Kern, der sich in der Kristallisation der Jahrhunderte zur Dramatik verdichtete, den Dialog liebt, sowie alle Arten oft abrupter Entgegensetzung.

Viele Ströme von Lorcas Kunst fliessen in dem um die Mitte seines kurzen Schaffens entstandenen Zigeuner-Romancero zusammen. Der eine Pol dieses Schaffens ist Musik und jene Lyrik, welcher der *Cante jondo* und der spielerische Gedichtband *Canciones* ihren Schmelz verdanken, der andere Pol ist die gedrängteste Dramatik, wie wir sie aus dem *Haus der Bernarda Alba* oder der *Bluthochzeit* kennen. Um beide zu vereinen, kam die Form der Romanze dem Dichter entgegen. Seine Zigeuner-Romanzen sind die von Musik und magischen Rhythmen getragenen Bilder eines einzigen Dramas, in der Zigeu-

nerstadt spielend, die zuweilen Granada oder Córdoba heisst, oft auch an einem Fluss liegt, der keinen Namen hat und doch immer die selbe ist. Eine nächtliche Stadt, stets bedroht vom ewigen Widersacher der Zigeuner, den Guardiaciviles, mit dem Dreispitz. Bedroht von den Elementen der Natur, vom Wind, dem unsichtbaren Verliebten, von der todbringenden Zaubermacht des Mondes. Gefährdet auch von einem noch unheimlicheren Zauber, der sich aus Blut und uraltem Aberglauben mischt. Während die Bilder der Heiligen, oft mit spielerischer Ironie gesehen, sie wie sanfte Lichter behüten. Hier vollzieht sich das immer bittere Geschick von Zigeuner und Zigeunerin — ihre Einsamkeit, ihre Liebe, ihre Eifersucht und der Tod. —

Die Romanze der in der grünen Zisterne Ertrunkenen ist einer der innersten Momente dieses Dramas. So nahe einer halluzinatorischen Mitte, dass kein Fortgang mehr besteht, vielmehr nur alles gleichzeitig wie in einem Blitzstahl erhellt wird. Das Bild, das dabei aufleuchtet — mehr Ahnung als deutlicher Umriss — lässt von den wesentlichsten Zügen dieses Dichters erkennen. Wir möchten im Folgenden einige davon einzeln aufzeigen — obwohl wir wissen, dass sie in Wahrheit nicht voneinander zu trennen sind — bis sie sich allmählich von selber wieder zusammenschliessen, da die Zigeunerin im Mond ein Urbild der hier betrachteten Welt ist und mit ihrem Geheimnis auch das Geheimnis hütet von García Lorcas Dichtung.

*

Verde que te quiero verde. [1]
Verde viento. Verdes ramas.

Grüne, denn ich will dich grün.
Grüner Wind. Und grüne Zweige.

Das Lied beginnt mit dem Ich des Sängers, der nach altem Brauch der Romanze zuweilen spielerisch oder auch urteilend interveniert, wenn er dem Volk eine Geschichte zur Kenntnis bringt. Hier ist es, als würde auf dem Instrument der Ton angeschlagen, die Tonart, in der ich singen werde, die grüne Tonart, die ich von meinem Liede will. Denn ich bin sein Schöpfer und werde das noch oft wiederholen, «grüne, denn ich will dich grün».

Wenn man eine Aufstellung machen wollte von allen Stellen, wo das Ich auftritt, dann würde sich zeigen, dass Lorcas am Volkston geschulte Dichtung unpersönlicher ist, als alle Verse gleichzeitiger spanischer Dichter. Zugleich fände man es darin immer wieder gepaart mit dem Wollen. «Ich will» und «Ich will nicht». In den späten Gedichten, dem *Diván del Tamarit* (1936) und dem *Llanto* (dem Weinen auf den Tod eines Stierkämpfers, 1935) wird dies fast zur Manie gesteigert. Die geduldig aufnehmende Haltung den Dingen gegenüber — wie sie z. B. Rilke übte und «das vor den Dingen Sitzen» nannte — scheint Lorca nicht zu kennen «No no, yo no pregunto, yo deseo», heisst ein Vers der New York-Dichtung,[1] «Nein, nein, ich frage nicht, ich begehre». Das Ich setzt und widersetzt sich, so eigenwillig zuweilen, dass man daraus fast das Geständnis einer Ohnmacht hören möchte. —

El barco sobre la mar
y el caballo en la montaña.
Auf dem Meere das Schiff,
aber das Pferd in den Bergen

Wir wissen nicht, was das Schiff und das Pferd zu bedeuten haben. Später indessen wird der Zigeuner sagen, er komme vom Hafen hergeritten und lässt uns damit vermuten, er habe in einem Schiff geplündert und sei dann über die Berge geflohen. Derart enthalten die Anfangsverse in ihrer stilisierten Landschaft zugleich schon seine Gegenwart. Und was nun folgt zeigt etwas Ähnliches:

Con la sombra en la cintura
ella sueña en su baranda,
verde carne, pelo verde,
con ojos de fría plata.
Den Schatten in ihrem Gürtel
träumt sie an ihrem Geländer,
grüner Leib und grüne Haare
mit Augen aus kaltem Silber.

Der grüne Akkord des Anfangs, der zunächst nur aus Zweigen und dem sie umspielenden Winde gemacht schien, ist plötz-

[1] *El Poeta en Nueva York*, 1930.

lich in eine andere Sinndimension eingegangen: aus seiner Substanz wird nun eine Frau erschaffen und macht daraus ein Zeichen des Todes.

Man möchte diesen Übergang von scheinbarem Realismus in die imaginative Schöpfung an vielen Beispielen zeigen, da er ein Naturgesetz dieser Welt zu sein scheint. Er bestimmt den Verlauf der Dramen, die fast alle in der Prosa realistischer Dialoge beginnen, um sich mit ihrem Fortgang — in Pantomime, Allegorien, Liedern etc. dargestellt — immer mehr ins Imaginäre zu weiten. Auch die Bilder von Lorcas Sprache zeigen in vielen Spielarten diesen Übergang. So wird in den späteren Versen (49–52) das grüne Geländer, wo die Zigeunerin steht, in traumhaftem Hinübergleiten zum Lichthof des Mondes, an dem das Wasser widerhallt, und wir wissen nicht mehr, wie die beiden Zigeuner dort hinauf gelangen wollen. In einem Lied des *Cante Jondo*[1] heisst es so:

> Pasan caballos negros
> y gente siniestra
> por los hondos caminos
> de la guitarra.

Wir sind bei einer andalusischen Schenke, und wieder meinen wir zunächst einer Beschreibung beizuwohnen: «Schwarze Pferde und unheimliches Volk gehen durch die tiefen Wege.» Bis das letzte Wort «der Gitarre», die ganze Strophe wie mit einem Ruck anderswohin stösst. Nun können wir nicht mehr einfach darauf zugehen, können den Tieren und Menschen auf diesen Wegen nicht mehr begegnen — es sei denn, wir würden uns selbst in dem Sinne wandeln.

Oder es fällt ein Ring, und ist nun verloren wie keiner der Erde, da er — wieder mit dem letzten Wort — in einen «unmöglichen» Ort entglitt:

> Mi anillo, Senor, mi anillo de oro viejo,
> se hundió por la arena del espejo[2]

---

[1] 1921, «Cante Jondo» ist der unübersetzbare Name des andalusischen Volksgesanges.

[2] Aus *Así que pasen cinco años* «Mein Ring, oh Herr, mein Ring aus altem Golde / entfiel mir in den tiefen Sand des Spiegels».

Aus lauter täglichen Dingen sind solche Bilder gemacht, oft nur mit einer einzigen Wendung der Tatsachen-Welt ent-wendet, nur eine Spanne gleichsam über der Erde führen sie ihr imaginäres Leben.

Der Übergang aber ist endgültig; schon spricht auch die Romanze die Spaltung aus:

Bajo la luna gitana,
las cosas la están mirando
y ella no puede mirarlas.

Unter dem Mond der Zigeuner
da blicken die Dinge sie an
und sie kann keines erblicken.

Die Dinge schauen sie an, und sie kann sie nicht schauen; im Parallelismus der Reimworte wird es eng zusammengefasst und unterstreicht damit das Unausweichliche. Später wird es in ähnlich insistierenden Entsprechungen heissen: «Ich aber bin nicht mehr ich / noch ist mein Haus mehr mein Haus.» Das Schauen hat sich vom Schauen getrennt, das Ich vom Ich, das Haus vom Hause. Wir können noch nicht wissen, was alles dazwischen sei und nur den Zwischenraum offen lassen, wie der Dichter selber es tut.

Verde que te quiero verde.
Grandes estrellas de escarcha
vienen con el pez de sombra
que abre el camino del alba.
La higuera frota su viento
con la lija de sus ramas,
y el monte, gato garduño,
eriza sus pitas agrias.

Grüne, denn ich will dich grün.
Grosse Rauhreifsterne
mit dem Fischzug der Schatten,
öffnen der Dämmerung Weg.
Der Feigenbaum fegt seine Winde
mit dem Schmirgel seiner Zweige.
Der Berg, die Marderkatze,
sträubt grimmig seine Zacken.

Der erste Abschnitt hat, alles aufrufend, dennoch alles offen gelassen, und schuf damit eine unruhige Spannung auf das, was nun kommen wird; wer «Sie» sei und was es an sich habe mit dem grünen Tod. Statt aller Antwort begegnet eine Reihe von Bildern, lauter Dinge, die sich drängen und dann zu den spitzen Gipfeln einer Bergkette aufgetürmt unverrückbar vor uns dastehen. Es gibt keine Zäsur. Diesen Bildern ist kein «wie» mitgegeben, das einen Zwischenraum öffnete, wo der Geist vergleichend von einem zum anderen spielen und, vielleicht, in die Tiefe schauen könnte ...

Die Sterne sind aus Reif, und es ist, als würden die Silberaugen der Frau darin zu den grossen Augen der Nacht, da ihnen die gleiche Kälte und Härte innewohnt. Spröde verhärtet ist auch die Vorstellung von dem feilenden Feigenbaum und in dem doppelten i des letzten Verses verletzt das scharfe Sichaufrichten der Gipfel. Das sind typische Bilder. Das Innere — der Ort, wo es möglich ist, dass der Morgenstern aus Reif und ein Berg eine Wildkatze sei — wird hier als ein Ganzes hingestellt, mit keinem Vergleich auf ein Aussen bezogen, mit keiner psychischen Wertung in die Tiefe geöffnet. Damit diese absolute Geschlossenheit sich abhebe, vergleiche man einmal die Welt, wie sie in dem fast gleichzeitig entstandenen Engelbuch von Lorcas Freund, Rafael Alberti, erscheint. Unendlich wird hier ein Innenraum zerfasert; selten treten Verben auf, denn es gibt kaum etwas, das sich zu einem Tun ent-schliessen könnte; nur in Satzsplittern wird dem stets in die Nebel Entgleitenden nachgerufen. «El angel tonto» «El angel bueno» «El angel avaro» etc. werden schon in der Überschrift die Engel genannt, — während die wenigen Engel in Lorcas Werk an dem Orte von «gut» und «böse» nur Farben tragen. Und doch geht auch der Schlafwandel Lorcas durch die Gründe, wo Albertis Engel geistern. Nur will ihm hier eine Landschaft mitgegeben werden, steinern umrissen und kalt, wo das Wasser gefriert, damit er sich nicht im Uferlosen verliere und nicht in dem, was einmal «die tiefen Wege der Gitarre» genannt wurde, versinke. Ein Bett aus hartem Stahl für den Tod (37). Ein Eiszapfen, der die Zigeunerin über dem Wasser halte (77). Wenn man sie anschlagen könnte wie Gegenstände, dann würden viele von Lorcas Strophen nach einem sehr reinen, harten

Elemente klingen. Im harten Lichte spanischer Landschaft sind solche Bilder erinnert. Ähnlich wie jene Umrisse der erfrorenen Träume Salvador Dalís, dessen Sache der Dichter in der Ode an den Freund zu seiner eigenen machte:

«Eine Begierde nach Formen und Grenzen beherrscht uns» (*Oda a Salvador Dalí,* 1926)

Pero ¿ quién vendrá? ¿ Y por dónde...? [21]
Wer aber kommt? Und von wo?

Endlich steht die Frage, welche die Bilder hinausgeschoben hatten; um so dringender nun, eine doppelte Frage, in einen einzigen Vers gedrängt. Wir wissen nicht wer fragt, nur die Fragwürdigkeit von dem, was hier vorgeht, wird ausgesprochen.

Ella sigue en su baranda, [22]
verde carne, pelo verde,
soñando en la mar amarga.

Sie an ihrem Geländer,
grüner Leib und grüne Haare,
träumend vom bitteren Meer.

Nach den ausdrucksvollen und plastischen Verben der Bilder ist dieses «Fortfahren mit Träumen» bestürzend farblos. Die Spaltung zwischen Mensch und Umwelt erlangt darin nun Gestalt: die Frau erscheint wie ein Schemen mitten in der gewalttätigen Landschaft. Und träumt vom Meer. Wenn sie wenigstens von der Liebe träumen wollte und so etwas wie eine Antwort gäbe auf die Frage, wer hier komme; aber sie träumt vom Meer, und dieses Meer ist «bitter». «Amargo» ist eines der sehr wenigen charakterisierenden Adjektive Lorcas. Von den gelben Zitronen kommt es und gilt sonst nur dem Zigeuner und seiner nächtlichen Schwermut. Der Dichter hat einen *Diálogo del Amargo* geschrieben, worin das Adjektiv selbst zum Namen des Zigeuners wird. Später wird es in der grünen Romanze heissen «¿ donde está tu niña amarga?» und dies ist das einzige Adjektiv, das direkt mit der Zigeunerin verbunden wird. Ihre einzige Eigenschaft, ihr Eigenes wird demnach hier auf das Meer übertragen. In ihr eigenes Meer ist sie versunken, in sich selbst, wie in ein unendliches Wasser. Derart schliesst der Kreis sich um sie, und es kann von ihr keine Antwort kommen. —

Hier, im Zwischenraum, müssen wir einen Augenblick verweilen; und zwar bei der Nacht Federico García Lorcas. Es ist Nacht in der grünen Romanze; zunächst steht «Sie» unter dem Mond, darauf kommen die weissen Sterne der Dämmerung, dann aber, gegen das Ende, wird dieser «Weg der Dämmerung» wieder versperrt, die Nacht schliesst sich wieder, und zwar so dicht, als wäre all ihr Dunkel zu einem Platz um die Zigeunerin herum zusammengeflossen. «La noche se puso íntima / como una pequeña plaza» (79/80). Auch wenn es falsch wäre, zu sagen, die Zeit sei um ihretwillen zurückgedreht worden — da ja die Zeit im geläufigen Sinne nicht besteht — so bleibt doch das Seltsame, dass sich das Gedicht offenbar nicht über den Rand der Nacht hinauswagt.

Und es ist immer Nacht in diesen Gedichten; es gibt an deren Himmel kaum eine Sonne, und wo der Romancero sie einmal nennt, da heisst es so:

Cuando llegaba la noche,
noche que noche nochera,
los gitanos en sus fraguas
forjaban soles y flechas . . .
en la noche platinoche,
noche que noche nochera.

*(Rom. de la guardia civil española.)*

«Wenn die Nacht kommt, dann schmieden die Zigeuner in ihren Schmieden Sonnen und Pfeile . . .» dies kann man als den Sinn dieser Verse angeben, doch sind sie noch weniger übersetzbar als das übrige Werk, weil hier der rhythmisch-magische Eigenwert der Wörter noch gesteigert ist. Die Zigeunersonnen sind ganz von der Nacht eingehüllt, die hier in fast trunken zärtlicher Wiederholung beschworen wird. «noche nochera» ist eine Erfindung des Dichters, einem Kinderlied, das aus «luna» «lunera» macht, nachgebildet. Der Name der Nacht wird hier schöpferisch. Nie hat Lorca von einem anderen Wesen so zärtlich gesprochen. Auch wenn es in der Schlafwandelromanze heisst «La noche se puso íntima», dann ist «íntima» deren einziges Wort, das eine Art Teilnahme an dem hier Geschehenden verrät. Die Nacht, der die Zärtlichkeit des Dichters gilt, wird ihrerseits zu dem Wesen, das liebend Anteil nimmt. —

«Wenn die Nacht kommt, schmieden die Zigeuner Sonnen.» Vielleicht muss es demnach dunkel und die Sonne lange schon gegangen sein, dass Einer das Leuchtende erschaffen kann.

«Die Kerzen verlöschen.
Blinde Mädchen befragen den Mond
und durch die Lüfte steigen
die Spiralen des Weinens.»

*(Cante Jondo: Después de pasar.)*

Die Welt wird dunkel und so als könnte dieses Dunkel nie tief genug sein, steht, wie um es zu vollenden, die Blindheit. Unmittelbar daraus steigt das dichterische Bild, in welchem sich der Ton raumhaft verdichtet.

Se apagaron los faroles
se encendieron los grillos.

lauten zwei Verse der Romanze der *Casada infiel.* Wieder das Lichterlöschen. Und das Lied der Grillen beginnt; nicht aber als Lied, sondern selber nun als angestecktes Licht, da «apagar» und «encender» die geläufigen Wörter für «auslöschen» und «anzünden» sind. Da die Lichter der Erde den Raum freigeben, wandelt sich nun der Ton in Licht.

Die Beispiele liessen sich häufen. Es scheint, die Nacht sei die Bedingung für dieses Dichten; nicht die romantische, die Linien verwischt und Dinge verschmilzt, eine Nacht vielmehr, die kommen muss, damit die Lichtspirale des Dichtens aufsteigen kann und in rein gezeichneter Linie sich abhebe. Und dass die Nacht am Anfang so vieler Gedichte steht, als Zeit- oder Ortbestimmung, als der Spielraum in dem darauf etwas beginnt, bestärkt diese Vermutung.

Von der Gegenseite her bestätigen es die fast nur mit den Nerven geschriebenen Gedichte, die in New York entstanden, als Lorca im Jahre 1929/30 als Student dort weilte. Mit seiner dunkeln Weltuntergangsprophetik stellt dieser Zyklus eine Art «Saison en enfer» Lorcas dar. Denn es ist Hölle, was sich hier spiegelt: diese Millionenstadt mit dem sinnenbetäubenden Lärm, dem blendend grellen Licht. Ohne Zwischenraum türmen sich die phantastischen, mechanischen Konstruktionen aufeinander — ohne die Nacht, die sich in Andalusien zärtlich um die Dinge schmiegte. «Stadt ohne Schlaf» nennt es Lorca und

in einem der wildesten Gedichte des Zyklus — ein Gedicht, das ebendiesen Titel trägt — dringt durch alle lugubren Visionen der gleiche Schrei:

No duerme nadie por el cielo. Nadie, nadie.
No duerme nadie.
No duerme nadie por el mundo. Nadie, nadie.
No duerme nadie. [1]

Die Tiere sind tot, da die Schwerter des Lichts sie durchdrungen haben; und der Dichter selber leidet die Not dieser Tiere: ohne die schützende Nacht ist er, sich selbst entrissen, dieser Welt ausgeliefert und klagt um die verlorene schöpferische Möglichkeit:

Ach der alten Stimme meiner Liebe
Ach der Stimme meiner Wahrheit,
Ach der Stimme meiner offnen Seite
Als alle Rosen nur aus meiner Zunge sprossen. [2]

Es gibt eine Gedichtserie, die Lorca kurz vor seinem Ende auf den Tod eines Stierkämpfers geschrieben hat. Ein Lied gilt hier der im Sande verströmten Blutlache und beginnt so:

¡ Que no quiero verla!
Dile a la luna que venga
que no quiero ver la sangre
de Ignacio sobre la arena.
¡ que no quiero verla! [3]

«Dass ich's nicht sehen will», dieser Refrain geht durch das ganze Lied, als würde hier jemand trotzig stampfen, immer in das selbe Loch, da er unentrinnbar an den Ort gebannt ist; und so ist es auch: «Dile a la luna que venga», derart ganz ist die Fesselung durch das, was hier vor den Augen geschieht,

[1] Nein es schläft niemand im Himmelsraum. Niemand, niemand.
Nein es schläft niemand.
Nein es schläft niemand im Erdenraum. Niemand, niemand.
Nein es schläft niemand.

[2] Aus *Poema doble del Lago Edem.*

[3] Dass ich's nicht sehen will! / Sag dem Mond dass er komme / dass ich das Blut nicht sehen will / von Ignacio auf dem Sande / Dass ich's nicht sehen will. *(La sangre derramada.)*

dass dem Menschen nichts von der Kraft bleibt, mit der man den Mond beschwört; er kann nur noch den Auftrag weitergeben, «Sag dem Mond, dass er komme».

Einmal wird das «ich will's nicht sehen», momentweise erhört, und da wächst ein Bild bis zu den Sternen:

Und da kommt sein Blut schon singend:
singend durch Weiden und Wiesengründe . . .
wie eine grosse, traurig dunkle Zunge,
um eine Lache Todeskampf zu sein
nah beim Guadalquivir der Sterne.

Das Blut wird singende Vision in eben dem Augenblick, wo es gelingt, seine unmittelbare Gegenwart abzuweisen. Zwischen dem Singen und dem Sehen — das in diesen Gedichten «ver» und «conocer» heisst — geht die Grenze; und dies wird am Ende des Zyklus in einem einzigen Vers gleichsam graphisch dargestellt.

No te *conoce* nadie. No. Pero yo te *canto.*
Keiner mehr kennt dich. Nein. Aber ich will dich singen.

In seiner Mitte ist er getrennt durch das «Nein», das definitiv zwischen Punkten abgesetzt wird. Zwischen dem Raume des Singens, dem alle Rosen entspringen und der Tatsachen-Welt, die selbst in diesen späten Gedichten noch als eigenständig erlebt wird, verläuft diese Trennung, aus der Lorcas Schöpfung entsteht.

Der Ort des Singens aber, das Symbol des reinen Vorstellungsraumes, ist die Nacht. Der Dichter liebt sie zärtlicher als jedes andere Geschöpf, da sie der Spielplatz ist, aus dem er alle Geschöpfe berufen kann. —

Doch kehren wir zu der grünen Romanze zurück. Wer aber kommt? und von wo?

— Compadre, quiero cambiar
mi caballo por su casa,
mi montura por su espejo,
mi cuchillo por su manta.
Compadre, vengo sangrando,
desde los puertos de Cabra.
— Si yo pudiera, mocito,
este trato se cerraba.

Pero yo ya no soy yo,
ni mi casa es ya mi casa.
— Gevatter, ich will tauschen
mein Pferd wohl um ihr Haus,
das Reitzeug um den Spiegel,
mein Messer um ihr Tuch.
Gevatter, ich ritt blutend
aus dem Hafen von Cabra her.
— Wenn ich es könnte, mein Knabe,
wir schlössen diesen Bund.
Ich aber bin nicht mehr ich,
noch ist mein Haus mehr mein Haus.

In Wahrheit kommt nichts, sondern ist schon da. Die traumhafte Gleichzeitigkeit des Gedichtes wird sinnfällig, indem nun ein Dialog erst in seiner Mitte überrascht wird, nachdem er sich beispielsweise schon darauf geeinigt haben mag, auf wen das «su casa» sich bezieht.

In dem ganzen Gedicht, das nur vom Tode und der Liebe handelt, ist nie vom Tode die Rede; und auch nie von der Liebe. Nur Dinge möchten getauscht werden. Die Dinge dieser Welt aber haben eine Seele, die mit der Seele des Menschen auf geheimnisvolle Weise identisch und nur durch den Tod zu trennen ist. Davon sagt die Antwort des Vaters «Ich aber bin nicht mehr ich, noch ist mein Haus mehr mein Haus».

— Compadre, quiero morir
decentemente en mi cama,
de acero, si puede ser,
con las sábanas de holanda.
¿ no ves la herida que tengo
desde el pecho a la garganta?
Gevatter, ich will sterben
in meinem Bett, wie sich's ziemt.
Ein Bett mit feinem Linnen,
wär's möglich, und aus Stahl.
Und siehst Du nicht meine Wunde
von meiner Brust bis zum Hals?

Am Orte des «cambiar», des Tauschens, das den Bund hatte schliessen wollen — an dem der Liebe genau entsprechenden

Orte, steht nun der Tod. Erst jetzt wird die Wunde des Reiters sichtbar, als wäre erst jetzt, da die Liebe sich nicht erfüllen liess, die Verwundung. Das eiserne Totenbett mit dem Linnen geistert durch viele Verse des Dichters. Vielleicht ist es der Wunsch, nach einem wilden und anderen Regeln gehorchenden Leben wieder in die bürgerliche Ordnung einzugehen – «wie es sich gehört», sagt er hier – aus der er ja stammt. Vielleicht hat es noch einen anderen Sinn und meint einen Schutz gegen jene Bilder der Verwesung, die den Dichter stets bedrängen: gegen den Regen, der in den Mund des Toten rieselt, gegen die abgrundtiefen Löcher, die seinen Leib bedekken, gegen Moos und Unkraut, die mit sicheren Fingern seinen Schädel öffnen. Gegen die böse Macht der Erde über den toten Leib.

Trescientas rosas morenas
lleva tu pechera blanca.
Tu sangre rezuma y huele
alrededor de tu faja.
Pero yo ya no soy yo
ni mi casa es ya mi casa.

– Dreihundert dunkle Rosen
verstreut auf dein weisses Hemd.
Es dampft dein Blut und es duftet
wo deine Schärpe hängt.
Ich aber bin nicht mehr ich,
noch ist mein Haus mehr mein Haus.

Zwei Verse, die wohl aus der Erinnerung an ein Volkslied auftauchen, versuchen die Wunde in einem spielerischen Bilde wegzuhalten. Doch was unmittelbar darauf folgt, steht in schroffem Gegensatz zu der Bilderwelt dieser Romanze. «Denn es gibt keinen Kelch, der es zu fassen vermöchte», heisst es anderswo (im *Llanto*) vom Blute. Es gibt keine Form, um es zu halten; aus dem Bild der dunkeln Rosen, aus der Figur der runden Zahl schiesst es heraus und überfällt mit brutaler Direktheit die Sinne.

Que la culpa es de la Tierra
y de ese olor que te sale
de los pechos y las trenzas [1]

[1] Denn die Schuld trägt die Erde und jener Duft / der aus den Brüsten dir steigt und Zöpfen.

sagen andere Verse und zeigen wieder eine anfänglich bildhafte Übertragung in dem allegorischen «Tierra», die jedoch eine unmittelbar vor die Sinne tretende Wirklichkeit sogleich verneint. Es sind nicht viele Dinge, die dies tun; kein spanischer Dichter aber hat mit derartiger Brutalität von ihnen geredet, bei keinem treten sie mit so eigenwilliger Macht auf. Wer erinnerte sich dabei nicht an das Messer, das in beklemmender Steigerung in den Szenen der *Bluthochzeit* umgeht, bis es am Ende triumphierend die Tragödie überlebt. Es sind nur wenige Dinge, doch wie dieses Messer und jener Duft, von dem es heisst, er trage die Schuld an dem Untergang, sind sie Zeichen einer dunkeln Schicksalsmacht, welche die Welt des Dichters mit allgegenwärtiger Bedrohung umlauert.

— Dejadme subir al menos
hasta las altas barandas,
¡ dejadme subir!, dejadme,
hasta las verdes barandas.
Barandales de la luna
por donde retumba el agua.

So lasset mich doch steigen
bis zu dem hohen Balkon,
lasset hinauf mich, oh lasset
bis zu dem grünen Balkon.
Zu den Balkonen des Mondes
im Widerhalle der Wasser.

Zum grünen Balkon, wo «Sie» wohnt, will der Jüngling hinaufsteigen; doch sogleich entgleitet ihm das Ziel in den Mond. Es wird noch später davon zu reden sein; später auch werden wir erfahren, dass sie in einer derartigen Landschaft aus Mond und Wasser weilt und demnach in der Vorstellung des Zigeuners die Wahrheit wiederum schon traumhaft da ist.

Ya suben los dos compadres
hacia las altas barandas.
Dejando un rastro de sangre.
Dejando un rastro de lágrimas.
Temblaban en los tejados
farolillos de hojalata.

Mil panderos de cristal
herían la madrugada.

Schon steigen die zwei Gevatter
hinauf zu den hohen Balkonen.
Der lässt eine Spur aus Tränen.
Der lässt eine Spur aus Blut.
Es zitterten an den Dächern
die kleinen Blechlaternen.
Und tausend Tamburine
verletzten blitzend den Morgen.

Je mehr wir uns dem Bilde nähern, welches das tragische Geschehen offenbart, um so mehr häufen sich die Parallelismen. Es ist als wollte die Zerreissung rhythmisch versöhnt oder doch wenigstens im Gleichgewicht gehalten werden.[1] Zunächst in der nur auf a gestimmten Assonnanz, die diesen Abschnitt kennzeichnet. Dann in den zwei nebeneinander herlaufenden Spuren und in den beiden aus je zwei Versen bestehenden Bildern. Diese sind erschaffen an dem Aufsteigen der Männer, in deren Gesichtsfeld erst die Dächer auftauchen mögen und dann der Raum der Morgenfrühe, gross gemacht durch die grosse Zahl der Tamburine. Und in dieser tausendfachen Verwundung des Morgens ist noch einmal die Verwundung des Liebenden zugegen, so wie vorher im Flackern der Lampen dessen Angst und Erwartung mitzittern mochten.

Verde que te quiero verde,
verde viento, verdes ramas.
Los dos compadres subieron.
el largo viento dejaba
en la boca un raro gusto
de hiel, de menta y de albahaca.

Grüne, denn ich will dich grün,
grüner Wind und grüne Zweige.
Es steigen die zwei Gevatter.

[1] Vgl. oben «las cosas la están mirando
y ella no puede mirarlas»
da blicken die Dinge sie an
und sie kann keines erblicken.

Der grosse Wind liess im Munde,
aus Galle, Minz und Salbei
den wundersamen Geschmack.

Wieder der Refrain, ohne Punkte nun, mit schneller gehendem Atem gesagt, da die Enthüllung nahesteht. Wieder aber trennt uns von der Frage nach ihr («wo steht dein bitteres Mädchen?») ein Landschaftsbild. Denn das Gehen ist unendlich. Zunächst war es Infinitiv und als solcher schon wiederholt, schleppte sich dann hin von Gegenwart zu Vergangenheit, zog aus Blut und Tränen die Geleise nach, wurde verkörpert in den zum Himmelsraume anwachsenden Bildern, ohne noch in diesem Raume zu enden, da ja darauf wiederum folgt: «Los dos compadres subieron». Ein schweres, endloses Gehen. Wie in der früheren beschwörenden Wiederholung des «dejadme» spiegelt sich darin die Leidenschaft, da ja ein Gehen nur dann so lange wird, wenn die Ungeduld gross ist.

Doch es erweist sich noch in anderem Sinne als endlos:

— ¡ compadre! ¿ dónde está, dime, 67
dónde está tu niña amarga?
¡ Cuántas veces te esperó!
¡ Cuántas veces te esperara, 70
cara fresca, negro pelo,
en esta verde baranda!

— Gevatter, wo steht, oh sag mir,
wo steht dein bitteres Mädchen?
Wie viele Male wartend
viel Male auf dich wartend,
schwarzes Haar und frische Wangen,
stand sie auf diesem Balkon.

Der grüne Balkon, der von Anfang an als eigentlicher Schauplatz galt, ist leer. In diese Leere lässt sich nun ebenso leicht das Bild in den Farben des Lebens hinzaubern, wie vorher das der grün am Geländer Träumenden. Leben und Tod werfen wechselnd ihre Bilder in den einen Spiegel des grünen Balkons und geben doch keine Antwort.

Sobre el rostro del aljibe 73
se mecía la gitana.

Verde carne, pelo verde,
con ojos de fría plata.
Un carámbano de luna
la sostiene sobre el agua.

Über dem Antlitz des Brunnens
sich wiegt die Zigeunerin.
Grüner Leib und grüne Haare,
mit Augen aus kaltem Silber.
Es trägt sie über dem Wasser
ein Lichteiszapfen des Monds.

Anderswo, auf dem Wasser der Zisterne ist das Eigentliche. Im Übergang vom Leben zum Tod, wenn die Sinne nicht mehr von den Dingen überfallen werden können und der Regen noch nicht in den Mund rinnt, gibt es einen Augenblick, den Lorca immer wieder zu erfassen versuchte, damit er im Bilde dauern möge. Der kurze Augenblick, wo der Mensch, ohne Wissen und Wollen, ganz mit sich selber identisch und daher im Gleichgewicht ist. Das mag vielleicht dieses Sichwiegen der Zigeunerin meinen, das zugleich das erste Reflexivverb ist, die erste Handlung, die einer an und aus sich selber tut. Es ist nach dem Sinn, den das Imperfekt der spanischen Romanze hat, unendlich, bis in alle Gegenwart hinein.

Von einem Eiszapfen des Mondes wird das Mädchen umgeben. Das tiefe Wasser hatte sie verschlungen; der Mond hält sie über dem Spiegel. So erlangt das Sichwiegen noch einen neuen Sinn und vollzieht sich in dem grossen Gleichgewicht zwischen dem Gestirn des Himmels und dem Wasser der Erde. Die Spaltung, die seit dem Anfang da war, erfährt im Raume des Todes eine bildhafte Versöhnung.

La noche se puso íntima
como una pequeña plaza.
Guardias civiles borrachos
en la puerta golpeaban.

Die Nacht schloss sich vertrauter
grad wie ein kleiner Platz.
Betrunkene Guardiaciviles
polterten an die Tür.

Die Nacht hat die Morgenfrühe wieder verdrängt. An die Türe poltern die spanischen Landjäger. An die Pforte der Nacht? an die Pforten der Stadt? Von irgendwo draussen tönt die feindliche Welt und zeigt, wie weit innen wir sind.

Verde que te quiero verde. 83
Verde viento. Verdes ramas.
El barco sobre la mar. 85
Y el caballo en la montaña.

Grüne, denn ich will dich grün.
Grüner Wind. Und grüne Zweige.
Auf dem Meere das Schiff.
Aber das Pferd in den Bergen.

Wir stehen wieder am Anfang. Sind wir im Kreise gegangen, und die vielen Punkte, die Syntax ohne Verben, mit langen Pausen dafür, halten nun das Gehen an? Vielleicht aber wurde hier nicht gegangen, sondern es hat sich in der Mitte eines Augenblicks mit der Geschwindigkeit des Lichts ein Fächer geöffnet — Bilder die sich entfalten zwischen den vielen «Verde que te quiero verde», die wie Stäbe sie halten. Und es wurde in das Innere der Zeit geblickt. Ähnlich wie in *Así que pasen cinco años,* wo Lorca uns dies direkt zu sagen versucht, wenn am Ende von allem der Zeiger immer noch auf jenem 6 Uhr steht, mit dem es begann. Ähnlich wie in «Verwundung und Tod» [1], wo nach jedem Vers in dem bleiernen Refrain «Um 5 Uhr nachmittags» die Zeit stillsteht. Vielleicht hat sich nur ein Fächer aufgetan und mit der Geschwindigkeit des Lichts wieder geschlossen, damit das Geheimnis verwahrt bleibe. Das Geheimnis des Schlafwandels, um das keiner weiss, wenn er erwacht. —

*

Die Romanze ist immer zugleich eine Form der Erzählung, und so scheint es an der Zeit, uns zu fragen, was denn hier eigentlich erzählt worden sei.

Ein junger Zigeuner reitet in die Stadt zurück, um mit dem Zigeunermädchen den Bund der Liebe zu schliessen, vor dem

[1] das erste Gedicht des «Weinens» auf den Stierkämpfer.

Sterben, denn er ist zu Tode verwundet. Doch wenn er anlangt, ist sie nicht mehr an dem Ort, wo sie sonst wartend stand, sondern hat sich in die schlammgrüne Zisterne gestürzt. Es wird nicht verraten, weshalb, noch wie weit sie es selber tat und wie weit die Tiefe sie an sich riss, da sie ja das Geheimnis mitgenommen hat in den tiefen Brunnen, und die Romanze dann schweigt.

Dieses Verschweigen ist ein Wesenszug der Romanze überhaupt. Sie liebt es, an einem dramatischen Höhepunkt abzubrechen, die Phantasie, statt in die Niederungen einer Lösung weiterzuführen, in eine unerkannte Ferne gleiten zu lassen. Die nicht abgeschlossenen Begebenheiten häufen sich in den alten Romanceros. Abrupt, ohne Wohin und Woher, streift ein Lichtstrahl irgendeine Wirklichkeit und lässt die aus Wundern gewobene Landschaft erraten, die alles Lebendige umgibt.

Freilich, dieses Stilmittel hat nun Lorca eigenmächtig umgestaltet, in dem Sinn, dass hier nicht mehr ein Geschehen von Geheimnis und Verschweigen umgeben wird, sondern so, dass wir fühlen, hier sei das Schweigen zum eigentlichen Geschehen erhoben.

Es gibt an der Zigeunerin nichts, was über sie hinausweist. «Sie träumt», nicht von der Liebe, noch von dem, der aufbrach, um sie zu finden, sondern vom Meer, das in Wahrheit nur den Kreis um sie selber schliesst. Und wenn das Licht wieder auf sie fällt, dann bewegt sie sich in der Weise der Dinge, die um ihren eigenen Schwerpunkt spielen, «sie schaukelt». Gestirne mögen derart in ihrer eigenen Bahn kreisen, und dies wird uns nahe gelegt in dem eisigen Bezug von den Sternen zu den Augen des Mädchens. Auch der Grünheit wäre zu gedenken, die, als Zeichen des Todes, der Wunde des Jünglings entspricht, nun aber eben keine Wunde ist, sondern ein intaktes, sie ganz einhüllendes Kleid. Dies alles ist so durchgehend gestaltet, dass es vermuten lässt, hier habe der Tod kommen müssen, damit das Geheimnis heil bewahrt bleibe und nicht in der Begegnung der Spiegel noch das Haus noch der Schleier hergegeben werden müsse.

Oder, wenn wir es noch enger in den Bezug zum Ankommenden stellen: es ist, als liege in der Zigeunerin eine tiefe Absicht, ewig in der Erinnerung fortzubestehen als geheimnishaft

unveräussertes Bild — dadurch, dass sie sich entzieht und sich verschweigt. —

Es steht wie ein Verhängnis über allen Gestalten Lorcas, dass sie sich, trotz ihres leidenschaftlichen Wollens — das wir am endlosen Gehen des Zigeuners spürten — in der Welt nicht zu begegnen vermögen. Das Bild vom zerbrochenen Bogen — dem Bogen der Mitternacht, dem Bogen eines Tores — ist hier eine Grundmetapher. Wo er nicht zerbrach, wuchert das tödliche Gift:

Am Bogen der Begegnung
wächst der Schierling empor.
Aber lass das Gedenken,
lass mir nur dies in der Brust.

sagt einmal der *Divan von Tamarit* und ein anderes Mal:

Wie fern steh ich dir zur Seite,
wie nah doch, wenn du scheidest.

und spricht damit wohl das aus, was die Zigeunerin, als sie für immer schied, geahnt haben mag.

Doch sind dies späte Verse, die das Entweder-Oder schon zur Formel konzentrieren, ohne es mehr als lebendiges Geschehen zu erfassen. Die Geschichte von zwei Liebenden, die im Theaterspiele *Wie denn fünf Jahre vergehen* zur Sprache gelangt, kommt diesem Geschehen näher. «In den Nächten stieg der Jüngling auf den Kirchturm, um den Mond von näher anzuschauen. Er sagte, er sehe im Mond das Portrait seiner Braut. Sie aber verliess ihn darob», wird hier erzählt. Damit mag man nun sehen, wie es kommt. Um seiner weltlichen Liebe willen, um sich der Frau zu nähern und sie tiefer zu besitzen, steigt der Jüngling auf den Turm. Aber sogleich offenbart sich ein eifersüchtiger, todfeindlicher Bezug zwischen der Frau und dem Bild. Der Bogen zerbricht, der nächtliche Raum der inneren Spiegelungen trennt von der Welt und der Verwirklichung der Liebe. Wer in den Mond schaut, von dem wird unerbittlich der Preis der unmittelbaren Vereinung gefordert, da er dem nicht mehr begegnen kann, was von nun an innen ist.

Die handgreifliche Geschichte aus *Así que pasen cinco años* führt damit das aus, was die grüne Romanze im Spielraum von Traum und Ahnung noch halb verborgen hält. Auch

über dieser steht der Mond, ob dessen unergründlicher Anziehungskraft die Welt verlassen wird in jenen Versen, wo der grüne Balkon der Geliebten zu den Balkonen des Mondes wird. Auch hier das Hinaufsteigen, das zunächst nur der Frau gilt, nur ihr sich zu nähern meint, dann aber zu einem schlafwandlerisch blinden Gehorsam gegen das Gestirn wird. Und im Spiegel endet. Ist der Balkon ob dem Tod der Zigeunerin zum Spiegel geworden, in den nun die Bilder wechselnd fallen, da keine Gegenwart sie hält? Oder hat der Jüngling ihn selbst zum Spiegel gemacht und die Zigeunerin, die nur verwunschen schlief und der Erlösung harrte, wäre erst jetzt tot, da er in seinem Grunde ein Bild meinte, als er in die Stadt zurückkam und sie nun dem Bilde geopfert hat? Die Romanze schweigt. Wir wissen nur, dass in diesem Widerspiel von Ding und Bild ihr Geheimnis liegt und tragisch ist, da nie ein Weg aus der Figuration zu den Dingen führt. –

In einer späteren Epoche, wo auch der Tod immer mächtiger auftritt, hat der Dichter sich immer deutlicher zu dieser Tragik bekannt. « ¿ Porqué nací entre espejos?» lautet der wehe Ausruf einer späten Canzone. Ein Baum fragt es, «warum bin ich zwischen Spiegeln geboren?», ein Orangenbaum, dem keine Orangen wachsen. Der Held von *Wie denn fünf Jahre vergehen* [1] könnte so fragen, oder Yerma [2], die Unfruchtbare. Sie ist so sehr von der Begierde nach Fruchtbarkeit erfüllt, dass sie sich an ihrer Hochzeit, statt mit dem Mann, mit der Vorstellung vom Vater ihrer Kinder vermählt. Darob aber geistert nun auch das Kind nur als Vorstellung durch die Jahre ihrer Ehe, selbst wenn es zärtlicher und inbrünstiger geliebt wird, als je ein anderes. Der Raum, wo ein Wirkliches hätte geschehen sollen, ist mit lauter Figurationen versperrt. An Stelle von Entwicklung und Verwandlung eine unendliche Reihe hin und her geworfener Bilder – «Warum bin ich zwischen Spiegeln geboren?» – in denen die Frau sich verstrickt, bis ihr als schreckliches Ende nur bleibt, die Bilder zu ersticken, indem sie den Mann erwürgt.

Auch das Frauenhaus der Bernarda Alba [3] ist so ein Raum

[1] *Así que pasen cinco años,* Leyenda del tiempo en tres actos, 1931.
[2] *Yerma,* Poema trágico en tres actos, 1934.
[3] *La casa de Bernarda Alba,* 1935.

— aus Lorcas genialem Sinn für das Theater als mit dem Raume der Bühne identisch dargestellt — der vor lauter aus der Begierde geborener Bilder so dicht ist, dass kein wirkliches Wesen mehr eintreten kann, um es zu erlösen; und der daher endlich in der Zerstörung sich selbst erlösen muss. —

Hier mögen wir uns noch einmal an unseren Weg durch die grüne Romanze erinnern. In vielen Spielarten hat es sich dort gezeigt, wie pedantisch der Dichter den Vorstellungsraum abdichtet gegen die Erde, um ihn mit den reinen Bildern seines eigenen und oft eigenmächtigen Wollens zu füllen. Die Nacht wird beschworen, dieses Symbol des absoluten Vorstellungsraumes, oder der Mond, der grüne Spiegel, den sie in den Händen hält. So ist denn wohl der Vorstellungsraum, der sich in seinem Theater immer wieder als tragisch erweist, die Bühne von Lorcas Dichten überhaupt. Beide, der Dichter wie der Zigeuner der Schlafwandelromanze, wenn sie in die nächtliche Stadt einkehren, die ewige andalusische Zigeunerstadt Lorcas, meinen wohl in ihrem Grunde nur ein Bild.

Aber die Dinge?

Der Zitronenbaum, der Bergrücken, die weiss verschneite Sierra Nevada, der schwarze Stier und das Pferd, der Olivenhain mit dem grossen Wind... Vieles und Zaubervolles hat uns die Kritik davon gesagt, wie Lorca die Dinge seiner Heimat, die andalusische Erde besingt.

Sie hätte vielleicht, um genauer zu sein, sagen müssen, dass er die Dinge der Erde weniger besingt als in seinem Gesang entwendet. Die Erde ist nicht in einer unmittelbaren Weise der Grund, der diese Werke trägt. Nicht aus *ihr* wachsen alle Rosen, sondern, der Dichter sagt es uns wörtlich, aus seiner eigenen Stimme. Nicht aus *ihr* der Baum, sondern aus dem Widerspiele der Spiegel. Wohl ist die Erde immer zugegen, doch ist sie's als dunkler Widersacher; denn da alles in den Mond geschrieben und sie nicht als Gespiel aufgerufen wurde, rächt sie sich auf ihre eigene Weise.

So schickt sie nun jene überdeutlichen Bilder der Verwesung, die das Gehirn des Dichters martern. Das Wasser auch, das die Zigeunerin an sich gerissen hat, gehört ihrer Tiefe an; und dieses Zigeunermädchen ist nur *eines* ihrer Opfer, von denen sie

keines mehr hergibt, das sie einst ergriff. Die Toten Lorcas sind mehr tot als andere Tote, auch wenn sie nicht so oft «muerto para siempre» heissen würden.

Und dann jene brutal in den Bildraum einbrechenden Dinge, die uns zeigen, wie genau an dessen Grenze sie mit ihrem dämonischen Spiel lauert. Da strömt das Blut und will nicht Bild sein, sondern Blut und nochmals Blut. Der Dichter stampft auf die Erde «Ich will es nicht sehen» und ruft der Nacht, «denn ich will es nicht sehen», aber das Blut behält das letzte Wort. «Denn es gibt keinen Kelch, der es zu fassen vermöchte.» Oder es tönt ein Schrei und will nicht Musik werden, sondern bleibt eine Wunde, die heillos durch die Stille klafft. «Denn die Schuld trägt die Erde», sagt in *Bodas de sangre* Leonardo, der von dem Dufte redet, der aus den Brüsten und Zöpfen der Geliebten steigt und ihm zum Verhängnis wird.

Die Erde aber wird zum Verhängnis wegen der Ent-Wendung; weil der Dichter seine Welt gegen sie stemmt, geistert sie nun als unheimliches Fatum um diese Welt, gleich dem, was immer böse um den Bühnenraum *Yermas* oder der *Casa de Bernarda Alba* geht, ihm das Brennende verleiht und ihn doch nie erlöst. —

*

Von all dem mag in dem grossen Schweigen der Schlafwandelromanze enthalten sein; all das mag in deren Kern verschwiegen werden. Die grüne Zigeunerin, die im Eiszapfen des Mondes erfroren schweigt, und nicht erlöst werden kann aus dem bittren Meere ihrer selbst, da es keinen Weg gibt vom Bild zum Ding, vom Bild zum Menschen, ist ein Ursymbol dieser Dichtung. Grün ist deren wesenhafte Farbe, grün ist diese Dichtung, wie die Absinthtrinkerinnen einer frühen Epoche Picassos; ein grüner Phosphor, der immer erst dann zu leuchten anfangen kann, wenn die Welt verlöscht. Das ist ihre Grenze und ihre Magie, — die Regel des in unermüdlichen Variationen angestimmten Zauberspiels. —

# ZUM PROBLEM DER HISTORIE IN DER LITERATURWISSENSCHAFT

*Von Max Wehrli.*

Josef Nadler ist wohl bis heute der letzte gewesen, der ein Gesamtbild der deutschen Literaturgeschichte in eigenständiger und repräsentativer Weise zu schreiben vermochte, zu schreiben wagte auch um den Preis krasser Mängel, die nicht nur aus der Grösse der Aufgabe erwuchsen. Wenn seither das Interesse an der literarhistorischen Synthese erlahmt ist, so ist daran nicht nur der immer stärker anschwellende Stoff schuld und entsprechend die Spezialisierung der Wissenschaft, sondern ein geheimer Zweifel am wissenschaftlichen Sinn solcher Unternehmungen überhaupt. Nur in Handbüchern, soweit sie nicht entschlossen zu dem neutralen Ordnungssystem des alphabetischen Lexikons übergehen, wird immer noch traditionellerweise, und meist in Arbeitsteilung, versucht, das literaturwissenschaftliche Wissen in einer chronologischen Erzählung aufzureihen und in erträglichen Kompromissen zwischen Biographie, Werkdarstellung, Text- und Kulturgeschichte zur Synthese zu bringen. Da solche Werke kaum lesbar sind, wäre zum blossen Nachschlagen das lexikalische System meistens geeigneter. Auch Dichterbiographien haben kaum mehr Epoche gemacht, trotzdem sich das Bedürfnis nach Anschauung eines menschlich-dichterischen Lebensprozesses weniger leicht verdrängen lässt; sie sind teils der monumentalisierenden, also unhistorischen, Darstellung gewichen, teils einer eigentlichen biographie romancée.

Dieser Tatbestand ist der literaturwissenschaftliche Aspekt der allgemeinen Krise, die den Historismus seit Dilthey oder seit Nietzsche immer stärker befiel. Die Neubegründung und Neubesinnung der Geisteswissenschaften durch Dilthey hatte allerdings, in Abwehr einer naturwissenschaftlichen, positivistischen Betrachtung des geschichtlich-kulturellen Menschenwesens, die geschichtliche Welt in einer grossen Fülle neuer Gesichtspunkte erschlossen, das Wesen des historischen Verstehens geklärt und den Einzelwissenschaften bis tief in die Zwischenkriegszeit hinein ein grosses Arbeitsfeld eröffnet, und sie hatte

im Begriff des Erlebnisses ein Gelenk geschaffen, mit welchem die Dichtung in den Zusammenhang des – geschichtlichen – Lebens eingefügt werden konnte.

Aber es blieb dabei zweierlei in unbefriedigender Weise offen: Trotz den Versuchen, durch Aufstellung von Typologien dem unabsehbaren geschichtlichen Fliessen eine gewisse Struktur und Orientierung zu verschaffen, blieb der Historismus mit dem Odium des Relativismus behaftet, schien das Selbstverständnis des Menschen ganz in dem unendlich gewordenen Geschichtsgeschehen zu versinken. Und zweitens, was die Fachwissenschaft von der Literatur betraf, kam diese in erneute Gefahr, ihren Gegenstand zu verlieren; soweit das Kunstwerk im Leben, in der Geistesgeschichte aufgelöst erschien, wurde es in seinem eigentlichen ästhetischen, auf Zeitlosigkeit zielenden Charakter verfehlt und allzu oft nur als Beleg für «Erlebnisse», für «Weltanschauungen» und schliesslich sogar für «Probleme» verwendet.

Es war die Existenzphilosophie, welche die grundsätzliche Absage an den Historismus brachte, und es war die Methode phänomenologischer Beschreibung, welche im Bereich der Spezialwissenschaft wieder dem eigentlichen poetischen Gegenstand näher rückte.

Heute ist die befreiende Überzeugung, dass jede Kunstwissenschaft im Kunstwerk selbst ihren Anfang und ihr Ziel finden muss, wieder allgemein. «Literaturwissenschaft ist Philologie und nicht Geschichte» heisst es im Programm des «Trivium»: das Verständnis des dichterischen Werks setzt poetische Kategorien voraus, die Dichtung wird sich selbst entfremdet und verliert ihren unersetzlichen Charakter, wo sie historisiert, d. h. ausschliesslich als Beleg oder Ausdruck irgendeines kunstfremden Vorgangs – des persönlichen oder allgemein-geschichtlichen Lebens – verstanden wird. Ausdrückliche Kampfansagen an die «Geistesgeschichte» in der Literaturwissenschaft findet man im Programm einer «existentiellen Literaturwissenschaft», wie sie etwa von E. Lunding im Anhang zu seinem Stifter-Buch postuliert wird.

Eine konsequente Stilkritik macht Historie und Biographie entbehrlich und benützt sie höchstens als Hilfswissenschaften zur Abklärung einzelner Voraussetzungen. Die Stilkritik erfasst

das eigentliche, existentielle Wesen der Dichtung, das gleichsam vertikal zum geschichtlichen Verlaufe steht und immer wieder aus dem Ursprung kommen muss. «Was auch die eine Generation von der andern lernt, das eigentlich Humane lernt keine Generation von der vorhergehenden. In dieser Hinsicht beginnt jedes Geschlecht primitiv, hat keine andere Aufgabe als jedes vorhergehende Geschlecht, kommt auch nicht weiter als irgendeines» ... sagt Kierkegaard (zitiert bei O. F. Bollnow, *Existenzphilosophie* in: *Systematische Philosophie,* herausgegeben von N. Hartmann, Berlin und Stuttgart 1942). Die grossen Geister und ihre Werke erscheinen in anderem als dem bloss äusserlich-historischen Zusammenhang. Sie reichen sich über die Zeiten die Hand, sie sagen alle letztlich dasselbe. So gibt es den extremen Fall literaturwissenschaftlicher Werke, die ihre Synthese etwa aus einer Kombination von Wortlauten Gœthes, Stifters, Eckharts und Homers zusammenwirken. Legitimer ist das Vorgehen, wo über zeitliche und räumliche Distanzen hinweg sich Stilformen und Geister aus einander verstehen lassen: Gœthe und George, Heidegger und Hölderlin, Mallarmé und Horaz werden zusammengerückt. Jedenfalls ist der bunte, in der geschichtlichen Zeit sich ausbreitende Teppich der Literaturgeschichte weithin preisgegeben. Liebe und Interesse gelten dem einzelnen Werk, der einzelnen Gestalt, freilich fast immer im Sinn einer stillschweigend *extensiven* Stil-Interpretation, welche am individuellen Werk auf Formtypen, auf poetische Kategorien, auf Weisen der menschlichen Existenz abzielt. Poetik und Anthropologie bedürfen des historischen Umwegs nicht mehr.

Durch diese ganz unbestreitbar notwendige und heilsame Rückwendung zum Werk, zum poetischen Phänomen als solchem, ist aber wohl die Frage einer *historischen* Betrachtung der Literatur nicht endgültig liquidiert worden. Denn das Kunstwerk bleibt ja, mit einer allerdings näher zu umschreibenden Seite seines Wesens, immer noch ein geschichtliches, historisch zugängliches Phänomen. Es wäre denkbar, dass gerade jetzt die Historie in der Literaturwissenschaft sich ihres eigentlichen Sinnes erinnern und sich auf ihren legitimen Gegenstand neu orientieren könnte. Die Existenzphilosophie hat die Neigung, die Geschichtlichkeit des Menschen auf eine for-

male Bestimmung zu reduzieren und damit zu missachten, dass es dennoch einen überpersönlichen, «objektiven» Zusammenhang der Geschichte gibt, den die Einzelerscheinung immer mitvertritt und ohne den sie gar nicht sein könnte. Diese geschichtliche Welt wäre gerade im Hinblick auf die Entdeckungen des Existentialismus neu aufzubauen (vgl. O. F. Bollnow a. a. O.). Dabei ist beileibe nicht an eine Rückkehr zur herkömmlichen «Geistesgeschichte» gedacht. Diese ist mit ihrem abstrakten und willkürlichen Konstruieren von «ideen»-geschichtlichen Abläufen selbst von des Existentialismus so unverdächtigen Forschern wie E. R. Curtius scharf kritisiert worden (*Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter,* Bern 1948, S. 385 f.). Eine echte, auf dem Boden der «Philologie» erfolgende Revision der Historie könnte natürlich nur im Rahmen einer systematischen allgemeinen Geschichtsphilosophie erfolgen. Trotzdem ist es wohl möglich, ein paar vorbereitende Fragen von der Literaturwissenschaft aus zu stellen und nun im Blick auf die Seinsweise des zentralen dichterischen Gebildes zu diskutieren. Es sind Fragen, in deren Richtung der Stilkritiker schon ganz praktisch gedrängt wird. (Unter literaturwissenschaftlicher Historie soll dabei verstanden sein ein wissenschaftliches Vorgehen, welches 1. ein dichterisches Werk im zeitlichen Zusammenhang mit andern Werken sieht, 2. dieses Werk auch in ausserästhetischen Konstellationen [biographischer, geistes- und kulturgeschichtlicher, politischer und sozialer Art usw.] betrachtet und 3. sich anheischig macht, in gewissen chronologischen Reihen einen mehr als äusserlichen Sinnzusammenhang zu erblicken. Nach der Reihenfolge dieser Punkte soll versucht werden, dem eigentlichen Gegenstand und dem Sinn einer solchen literaturwissenschaftlichen Historie näherzukommen.)

1. Es wird gern davon gesprochen, dass das Kunstwerk «selig in ihm selbst» sei; seine harmonische Geschlossenheit und Zeitentrücktheit scheinen gerade sein eigentliches Wesen auszumachen. In der Lehre der poésie pure wird aus dieser Erkenntnis und ihren Konsequenzen auch für das dichterische Schaffen ein eigentliches Credo gemacht. Es ist aber klar, dass diese absolute Poesie (vgl. E. Howald, Trivium VI, Heft 1), soweit ihr

Name nicht ein blosser Pleonasmus ist, einen Grenzbegriff darstellt und damit mehr eine Tendenz als ein Wesen bezeichnet. Die absoluten Dichter sind in das tragische Unterfangen verstrickt, ihre Kunst in jedem Sinn in sich selbst aufzuheben. (Nichts ist übrigens auch geschichtlicher als die Gründe dieses Unterfangens selbst.) Diese innere Tragödie eines grossen Teils der neueren Dichtung ist am Beispiel Rilkes, des Dichters der Einsamkeit, dessen Kunst «ganz mit sich allein» sein wollte, mit dem respektlosen Vergleich bedacht worden, der Dichter sei «gleichsam in der Lage der Grimmschen Gänsemagd, die ihr Geheimnis unbedingt aussprechen muss, es aber keinem Menschen mitteilen darf und deshalb in den Ofen hineinkriecht und heimlich vor sich hinredet, während der König, ebenfalls heimlich, zuhört.» (E. C. Mason.)

Das Gedicht ist eine Wirklichkeit «scheinhafter», d. h. irgendwie abgeleiteter Art. Es ist «Sprache», damit aber, wie alle menschliche Äusserung oder Wahrnehmung, ein System aus Zeichen. Der «feste Buchstab» ist schlechterdings nichts ohne Bedeutung und damit eigentlich alles andere als fest: im steten Wandel der Konstellationen eine flüchtige Hochzeit von Laut und Sinn, ein Aufleuchten von Besinnung, eine Funktion, die nur im Übergang eine symbolische Wirklichkeit hat, nachträglich allen möglichen Wandlungen der Interpretation unterworfen. Das dichterische Wort ist nicht zuletzt — und selbst in der tragisch sich verleugnenden Form der absoluten Poesie — ein Umsatz von Energien, ist Mitteilung, Tendenz, Wirkung, mit einem Ursprung und mit einer Richtung. Sonst kommt es zu dem, was Rilke selbst in einem Moment des Zweifels als «Wortgespenst» bezeichnet hat. Funktion sein, in einem Geschehen stehen, heisst aber auch Geschichte sein und Geschichte haben. Das dichterische Werk stellt nun freilich ein Geschehen von relativer Geschlossenheit und Wiederholbarkeit dar; aber es wird doch kein «Ding», sondern bleibt ein Beziehungs- und Strahlungszentrum. Nur darum ist es überhaupt interpretierbar, in jenem lebendigen Kreislauf von Auslegen und Hineinlegen, der das Wesen echter Interpretation ist.

Bei einer solchen Einreihung des einzelnen Werks in ein zusammenhängendes Geschehen kann man zunächst noch im Bereich des Dichterischen bleiben, sofern jenes als Repräsen-

tant und Phase einer literarischen Reihe oder als Teil eines umfassenden Lebenswerkes gesehen ist: etwa Gœthes Götz im Werke Gœthes oder in der Dichtung des Sturm und Drang oder im Gefolge von Shakespeares Geschichtsdramen. Das ist eine Banalität, doch ist es prinzipiell wichtig, festzuhalten, dass solche umfassenderen Einheiten («Gœthes Dichtung», «Barockdichtung»), mit denen ja gerade auch die Stilkritik arbeitet, bereits keine Kunstwerke mehr sind, aber auch keine blossen Anhäufungen disparater Einzelwerke, sondern Stileinheiten höherer Ordnung mit zeitlicher Richtung.

2. Vielleicht ist nun aber die literarische Konstellation, in der jede dichterische Äusserung steht, nur ein Sonderfall der geschichtlichen Konstellationen überhaupt, also auch der *ausserliterarischen*. Diese treten gerade bei den umfassenderen Stileinheiten deutlich hervor. Das Leben Gœthes, die gottesdienstliche Funktion des Kirchenliedes, das humanitäre Programm Lessings, das Verbot der Schriften Meister Eckharts, der Weltkrieg in der Dichtung des Expressionismus – das seien ein paar wahllos genannte Beispiele für eine Reihe solcher ausserästhetischer Verflechtungen der Dichtung, seien es nun «Zwecke», «Erlebnisse», «Ursachen» oder andere Kausalitäten. In keinem Fall soll damit ein Werk oder ein Stil hergeleitet, erklärt sein. Es handelt sich zunächst um Umstände, Bedingungen, Entsprechungen, aber sie sind doch als Aspekt des Stilganzen aufzufassen, da dieses ohne sie gleichsam blind wäre, im Leeren stünde. Dieses heterogene Element gehört zum Wesen der Dichtung; sie hat notwendig den Charakter der Funktion, der Repräsentation, des Ausdrucks, der Mitteilung usw. Das Gedicht umfasst auch die Welt, den Dichter und selbst den Leser.

Das ganze Spiel dieser von der Kunst ins Leben oder vom Leben in die Kunst wirkenden Bezüge bedeutet nichts anderes, als dass der Träger der Kunst (Dichter und Hörer) der gestalthafte, persönliche Mensch und kein spezialisiertes Organ ist, sein poetisches Vermögen im engern Sinne also nicht herausgelöst werden kann. Dichtung als solche steht im Leben des geschehenden, geschichtlichen Kulturganzen, auch wenn dieses in ihr vielleicht zu seinem reinsten Wesen kommt. Diese Beziehung tritt dort vor allem in den Blick, wo das geschichtliche

Geschehen als Prozess in Rede steht und wo der Betrachter, der Literarhistoriker, zu seiner chronologischen Reihenbildung ansetzt. Wir kommen damit zum eigentlichen Problem der Historiographie und zur Frage, wie sich in ihr die Krise des Historismus spiegelt.

3. Die *Literaturgeschichtsschreibung* des 19. Jahrhunderts hat von einer Leitidee gelebt noch lange, nachdem diese innerlich bereits abgestorben war: von der Idee des Ganges Gottes durch die Geschichte, aus dämmernder Urzeit von Epoche zu Epoche, im Gespräch der Völker und Räume, als Wandlung, Entwicklung, dramatisches Geschehen und Suchen neuer Horizonte bis zu einem Punkt der Vollendung, da der Geist ganz sich selbst geworden wäre. Eine solche Perspektive des historischen Rückblicks in die Tiefenräume der Herkunft und des Vorblicks in die Zukunft ist nur möglich, solang ein Standpunkt des Betrachters im Ablauf des Ganzen gewiss ist. Das Bewusstsein einer solchen Stelle aber ist verlorengegangen.

Die *Zeit* als Geschichtszeit, wie sie die christliche Heilslehre als eine planmässig sich realisierende, zwischen Zeitbeginn und Zeitende sich erfüllende Ordnung begründete, näherte sich immer mehr einer zum abstrakten, unendlichen Kontinuum entleerten Zeit, mit welcher der Positivismus der Naturwissenschaft arbeitete. Aus dem tiefen Auflösungsprozess musste sie gleichsam zurückgenommen werden in eine neuverstandene «existentielle» Zeit, nachdem sie weder als Rahmen eines Heilsprozesses noch als Bahn des Fortschritts, Medium der Selbstverwirklichung des Geistes oder rekonstruierbarer Nexus von Kausalverläufen sich mehr begreifen liess. Es wurde auch deutlich, dass das Wort «Entwicklung», mit welchem man einen Ersatz für die Worte «Vorsehung» oder «Fortschritt» zu finden hoffte, bloss eine durchaus problematische Analogie zu einer biologischen Kategorie (die selbst im Biologischen fragwürdig wurde) darstellt und gerade im Hinblick auf den existentiellen Charakter menschlichen Seins das Wesen geschichtlichen Geschehens nicht zu erfassen vermag. Ganz abgesehen davon, dass Geschichte, zumal in der Literatur, nicht geschlossen abläuft, sondern «frei» und «offen», d. h. in der steten Möglichkeit, rückgreifend, als «Renaissance», an weit zurück-

liegende Epochen und Zeitmomente anzuknüpfen; in diesem Sinne ist nichts endgültig vergangen. Soziologie und Tiefenpsychologie entdeckten, dass, historisch ausgedrückt, alle möglichen Epochen «gleichzeitig» noch vorhanden sind: Primitivstes und Letztes ist in der Schichtenlagerung des Bewusstseins oder eines Kulturganzen zugleich gegeben. Das hohe menschliche Selbst baut sich jederzeit wieder aus dunkelsten Ursprüngen auf. Die moderne Dichtung von Proust, Joyce, Mann, Wilder, um nur ein paar Begründer einer bereits zur Mode gewordenen Technik zu nennen, spielt jederzeit und überall und überwindet (oder vernachlässigt) auf diese Weise die Zeit. Die Überwindung der Zeit ist auch das Existenzproblem in der Lyrik, bei Rilke oder Eliot.

Soweit es kein perspektivisch zu ordnendes System von Standpunkten mehr gibt, ist auch die Ordnung von Gross und Klein, Bedeutend und Unbedeutend hinfällig. So, wie auch die moderne Kunst «aperspektivisch» geworden ist und ganz andere überraschende Bedeutungen und Beziehungen herausstellt. Erich Auerbach, der in seinem Werk zur Geschichte des Realismus diese Wandlungen verfolgt, sagt dazu: «In dieser Gewichtsverschiebung drückt sich etwas wie eine Verlagerung des Vertrauens aus: den grossen, äusseren Wendepunkten und Schicksalsschlägen wird weniger Bedeutung zugemessen, es wird ihnen weniger Fähigkeit zugetraut, Entscheidendes über den Gegenstand herzugeben; hingegen besteht das Vertrauen, dass in dem beliebig Herausgegriffenen des Lebensverlaufs, jederzeit, der Gesamtbestand des Geschicks enthalten sei und darstellbar gemacht werden könne; man hat mehr Vertrauen zu Synthesen, die durch Ausschöpfung eines alltäglichen Vorgangs gewonnen werden, als zur chronologisch geordneten Gesamtbehandlung, die den Gegenstand von Anfang bis zu Ende verfolgt, nichts äusserlich Wesentliches auszulassen bestrebt ist und die grossen Schicksalswendungen gleich Gelenken des Geschehens scharf heraushebt. Man kann dies Vorgehen moderner Schriftsteller mit dem einiger moderner Philologen vergleichen, welche meinen, es lasse sich aus einer Interpretation weniger Stellen aus Hamlet, Phèdre oder Faust mehr und Entscheidenderes über Shakespeare, Racine oder Goethe und über ihre Epochen gewinnen als aus Vorlesungen, die systematisch

und chronologisch ihr Leben und ihre Werke behandeln; ja man kann die vorliegende Untersuchung selbst als Beispiel anführen» (*Mimesis,* S. 488).

Ist es also sinnlos, in der Literaturwissenschaft *Historie* zu treiben, und wenn nicht, was würde es bedeuten? Gibt es so etwas wie eine *Literaturgeschichte als Sinneinheit* oder ist die Ordnung nach Jahrzahlen eine reine Äusserlichkeit?

Bleiben wir zunächst bei Auerbach. Er versucht, trotz Verwahrung gegen eine solche Absicht, faktisch eine Geschichte des Realismus zu schreiben durch eine chronologisch geordnete Folge von Interpretationen. Diese Methode soll ihm ersparen, eine Masse von Handbuchwissen zu erwähnen und geschichtliche Zusammenhänge zu konstruieren, die er nur aus zweiter Hand kennen würde. Sie lässt ihn verzichten auf eine systematische Klärung des Begriffs «Realismus» und sich begnügen mit einigen «allmählich und absichtslos erarbeiteten Motiven». Wäre dies das letzte Wort der Literaturwissenschaft?

Die Uhrzeit, die Kalenderzeit ist zweifellos zunächst ein sehr äusserliches Bezugssystem. Aber sie wird durch die Entdeckung der existentiellen Zeit nicht in nichts aufgelöst und in ihrer Ordnung nicht gestört; sie bleibt in ihrer Sukzession, genau wie auch ein Gedicht im einsinnigen Lesen über den Taktstrichen des Metrums sich realisiert und in einer gerichteten Buchstabenfolge gelesen werden muss. Diese Gerichtetheit muss auch der im Lauf der Generationen und Epochen sich ablösenden Fülle von Werken und Stilen einen Sinn mitteilen, einen Sinn allerdings, der eher im Vollzug als in einem Resultat liegt und von dem, wie in allem Geschichtlichen, vielleicht nur gesagt werden kann, *dass* er ist, aber nicht, *was* er ist. Das Ganze dieser «Literatur» (immer mit dem Wurzel- und Rankenwerk seiner geschichtlichen Beziehungen) ist ins Auge zu fassen. Die allzu bequeme Trennung von «nur noch historisch interessanter» sog. Literatur und echter «zeitloser» Dichtung ist dabei zum vornherein abzulehnen.

«Literatur ist das Fragment aller Fragmente; das wenigste dessen, was geschah und gesprochen wurde, ward geschrieben, vom Geschriebenen ist das wenigste übriggeblieben» (Gœthe) — ist es aussichtsreich, dieses gerade wegen seiner Geschichtlichkeit zutiefst fragmentarische Wesen zu erfassen und darzu-

stellen? War es nicht gerade dieses Unterfangen, das wegen seiner Aussichtslosigkeit abirren liess in blosse Biographie, in angewandte Philosophiegeschichte, in Soziologie oder Psychologie oder gar zu einem merkwürdig irrealen System von Kausalketten, zu einem trüben Gespinst von im leeren Raum wirkenden «Einflüssen», von «Erlebtem, Erlerntem und Ererbtem»? War nicht gerade dadurch der Ruf nach Rückkehr zur Sache, zum Kunstwerk selbst so berechtigt?

Trotz allem ist wohl unwiderlegbar, dass es Literaturgeschichte an sich selbst, als wesenseigenen Zusammenhang, gibt. Wir suchen ihn mit Vorteil dort auf, wo er sich gleichsam im *Modell* darstellt, dort nämlich, wo die dichterische Übung und die poetische Theorie noch nicht im Bannkreis idealistischer Genielehre oder zwanghafter poésie pure stehen und wo die Kunst ihre Funktion in strengeren kulturellen Ordnungen besitzt – also immerhin in den ersten zwei Jahrtausenden der abendländischen Literatur. Im Mittelalter etwa erscheint sie als dichter und fester Traditionszusammenhang, hinter dem die Person des Dichters, aber auch die Selbstherrlichkeit seiner Schöpfung stark zurücktritt. Der Dichter ist Diener am Wort. Er überliefert und deutet das, was mit einem bezeichnenderweise etwas vagen Ausdruck mittelhochdeutsch «daz maere» heisst: die gleichsam objektiv existierende, noch nicht zum «Ausdruck» entwertete oder zum unberührbaren Kunstgebilde isolierte «Geschichte». Sie wiederzugeben, den gegenwärtigen Umständen entsprechend zu assimilieren, zu deuten, zu illustrieren, fortzusetzen – das ist Amt des Dichters. Es handelt sich dabei nicht nur um Stofftradition, sondern um die Gesamtheit einer in Erzählungen, Liedern und Lehren bestehenden symbolischen Welt, die auch als die «wârheit», d. h. die durch Quellen belegte und vom richtigen Geist getragene Tradition bezeichnet wird. Ein Wolfram, obschon wahrscheinlich einer der originalsten Dichter des deutschen Mittelalters, sucht noch das letzte Motiv seiner Vorlage im neuen Werk unterzubringen, auch wenn er es umständlich umdeuten und an andere Stelle verpflanzen muss. Berücksichtigt man die zeitliche Nähe und die Blendung durch Genie- und Erlebnislehre, so würde wohl auch die Dichtung des 19. und 20. Jahrhunderts stärker, als es so der Fall ist, in einer solchen überindividuel-

len, objektiven Geschlossenheit hervortreten. «Ein reicher Born, in welchem ich bade, ist Überlieferung, ist Gnade» — sagt selbst Gœthe.

Kann das Wesen dieser durch Überlieferung in sich verbundenen Literatur näher bestimmt werden? Es läge nahe, hier zuerst an die *Sprache* zu denken. Dichtung ist Sprachwerk, bei aller Individualität des Dichters gebunden an die je schon sehr ausgeformte und geschichtlich bestimmte Überlieferung der Sprache, wobei die Trennung des Grammatischen vom Stilistischen ja schon im Sprachbau kaum zu machen ist. Jedes Wort ist nach Herder ursprünglich ein Gedicht. In beiden Fällen gibt es keine Schöpfung ex nihilo, in beiden Fällen ist das Bestehen einer Konvention bereits Voraussetzung zum Sich-Verständigen. Der schöpferische Akt echten Sprechens wie Dichtens liegt gleichsam zwischen einer alten und einer neuen Verwendung ihrer Symbole. In beiden Fällen besteht die paradoxe Aufgabe, aus dem Ursprung den unerklärlichen Zusatz an Energie zu leisten, der die vorhandenen Mittel über sich hinaushebt, in beständiger Dialektik von Zeichen und Sinn. Dennoch ist Dichtungsgeschichte nicht Sprachgeschichte und auch nicht deren Funktion, so wenig das Werk eine Funktion des Werkzeugs ist. Es dürfte sich höchstens um eine Art Aufruhen der ersten auf der zweiten handeln und um eine Verbindung der beiden Verläufe durch mannigfache Transmissionen (vgl. den *Versuch über den Zusammenhang von Sprachgeschichte und Geistesgeschichte,* von H. Maeder, Zürich 1945). Das Wort Herders, dass der Geist der Sprache auch der Geist der Dichtung einer Nation sei, erspart uns nicht, diese Dichtung als solche zu bestimmen: zumal die Geschichte der Werke wird eine andere sein als die der Werkzeuge.

So wenig die Sprache eines Volkes nur ein wirrer Haufe von Lautzeichen ist, sondern ein lebendiges System, so wenig ist die Literatur ein Sammelsurium von Belegen für kunstfremde Vorgänge oder ein Museum von unzusammenhängenden Einzelgebilden. Es wird nötig sein, sie mit Kategorien zu fassen, die ästhetischer, stilistischer Natur sind. Die Literaturgeschichte ist eine sinnhafte *Einheit poetischer Art,* wenn auch höherer Ordnung als das Einzelwerk. Sie wäre also mutatis mutandis als ein im Vollzug befindliches Gesamt- und Überkunstwerk

anzusprechen. Diese Vorstellung ist weniger gewagt, wenn man bedenkt, wie schon das scheinbar so konkrete Einzelwerk erst im Vollzug und in eigentümlich virtueller Weise realisierbar ist, in einer Seinsweise, die mit dem bedruckten Papier oder den Schallwellen, auf die sich das Gedicht stützt, wenig zu tun hat. Erst recht aber sind die höheren Einheiten – das Oeuvre Gœthes, die Barocklyrik – abgelöst und ideeller Natur: wenn «die» Literaturgeschichte, als ein immer allgemeiner überformter und überlagerter Komplex, vollends unfasslich erscheint, so ist der Unterschied doch mehr gradueller als prinzipieller Natur. Sie reicht in den Raum einer Kollektivität, die der Einzelne immer weniger für sich realisieren kann. Vor allem aber ist sie «Fragment aller Fragmente», nicht zu beurteilen, solang sie nicht abgeschlossen ist, alle einzelnen Phasen aber sind nur relativ geschlossen und in ihrem endgültigen Stellenwert nicht bestimmbar. So bleibt sie wie vielleicht alle Geschichte ein Gebilde, das überall Kongruenzen, Konsequenzen und Harmonien erscheinen lässt und doch zugleich voller «Zufälle», Dunkelheiten und Brüche ist. Wenn sich damit zeigt, dass die letzte Gerichtsbarkeit nicht mehr im ästhetischen, sondern im religiösen Bereich liegt, so ist auch dies im Grund nicht anders als beim Einzelwerk, das seine allerletzte Wertung nicht mehr mit ästhetischen Masstäben erfährt.

Aber zunächst gilt es wohl doch, dass es kein Ästhetizismus ist und kein müssiges Analogiedenken, wenn man auf den geschichtlichen Literaturverlauf poetische Kategorien überträgt: in beiden Fällen integriert sich im zeitlichen Ablauf ein dichterisches Gebilde zu sich selber, strebt ein Geschehen zu seiner eigenen Aufhebung in der virtuellen Gestalt des jederzeit anschaubaren Ganzen. Ein adäquates Wort für die poetische Über-Gattung, das der Ganzheit der Literatur angemessen wäre, fehlt allerdings. Dass die Bezeichnung «Drama» dem ungeheuren Geschehen vielleicht am nächsten kommt, liegt nur darin begründet, dass dieses die umfassendste, höchste Gattung darstellt und dem Wesen der Geschichte als Richtung und dialektischem Geschehen besser entspricht als die sozusagen vor- und frühgeschichtlichen Formen von Lyrik und Epos. An sich aber enthält die Literaturgeschichte zugleich alle Gattungen, die nur je nach den verschiedenen Phasen und Zonen verschieden her-

vortreten – auch dies durchaus wie beim Einzelwerk, dessen epischer, lyrischer oder dramatischer Stil nur immer einen vorherrschenden Aspekt im untrennbaren Ganzen bedeutet. – Ein anderes Problem ist die Frage der Gliederung: wie das Einzelwerk seine Akte, Strophen, Kapitel hat und über dem mathematisch-indifferenten Ablauf der Uhrzeit seinen Rhythmus prägt, so hat die Literaturgeschichte ihre Abschnitte, ihre Perioden, Generationen, ihren Rhythmus, ihr wechselndes Tempo. Das Problem der Periodisierung gewinnt im Licht ästhetischer Kategorien neue Bedeutung.

Ob solchen Analogien darf nun aber nicht übersehen werden, dass die ästhetische Interpretation der einzelnen Dichtung auf etwas anderes abzielt als die literarhistorische. Es ist ein Unterschied, ob ich ein Gedicht an sich oder im geschichtlichen Verlauf betrachte. Historisch betrachtet verliert es seine Selbständigkeit, es wird gleichsam zum Satz, zur Strophe in einem weiteren künstlerischen, wenn auch fragmentarischen Zusammenhang, es tritt in eine andere Konstellation, neue Züge leuchten auf, alte können verschwinden. Neben das *poetisch* Bedeutende tritt das *historisch* Bedeutende, und beides ist nicht identisch, solange wenigstens der Mensch selber der Geschichte unterworfen ist.

Wir denken dabei speziell an das, was man den geschichtlichen *Stellenwert* nennen könnte, die Erscheinung, dass an bestimmten Stellen auch die Null eine Macht bedeutet. Es ist dies allerdings wieder nur eine Entsprechung dessen, was auch in der Einzeldichtung erscheint: auch hier hat das Motiv, das Wort, der Laut seinen Stellenwert – man denke nur an den Vers, den Reim. Ramlers erste reimlose Verse oder die trivialen poetischen Rezepte Opitzens sind an sich betrachtet unerheblich, im Geschichtsverlauf aber epochemachend. Man wende nicht ein, Ramler und Opitz hätten eben zufällig das Wort der Stunde gefunden, das andernfalls von einem andern hätte gefunden werden müssen – wir kommen um den «Zufall», das Missverhältnis von Ursache und Wirkung in der letztlich inkommensurablen geschichtlichen Welt nicht herum. Notwendig gilt auch das Umgekehrte: ästhetischer Wert braucht keinen geschichtlichen Stellenwert zu bekommen oder erst an späterer, überraschender Stelle, wiederum aus Gründen des

«Zufalls», der Umstände, der geschichtlichen Phasenverschiebungen. Ein herrlicher Vers kann in einem langweiligen Epos verloren sein. Schulbeispiele sind dafür Hölderlin oder der späte Stifter, und es ist auch an die vielen noch unbekannten Sterne zu denken, die erst in Zukunft am Himmel der Vergangenheit erscheinen werden. Dieses Missverhältnis zwischen Dichter und Zeit kann diese selbst kennzeichnen oder unerklärlicher Unglücksfall sein.

Zum Phänomen des Stellenwerts gehört ferner eine Erscheinung, die als ein Problem der künstlerischen Wertung bekannt ist. Eine Hexameterdichtung, die Klopstock 1748 schreibt, ist etwas völlig anderes als die gleiche Dichtung, wenn sie 1930 entsteht. R. A. Schröder schreibt geistliche Gedichte, die von denen Paul Gerhards kaum unterscheidbar sind oder gar «besser» scheinen. Nun ist es ein Postulat der Stilkritik, dass sich das Fragwürdige einer solchen Stilnachahmung im nachgeahmten Werk selber untrüglich nachweisen lasse: der Epigone wäre nicht als Epigone, sondern als stilistisch mangelhafter Autor zu überführen. Aber das ist ein Postulat, das sich nur praktisch meistens erfüllen lässt, weil der moderne Dichter gar keine konsequenten Nachahmungs- oder Fälschungsbedürfnisse hat. In der Malerei dagegen ist die Fälschung rentabel, und der holländische Vermeer-Fälscher hat doch wohl bis auf weiteres den Nachweis geleistet, dass es ästhetisch vollkommene Falsifikate gibt. Eine einmal geschaffene Sprache kann nachgeahmt werden; ja man kann sagen, dass ohne diese Nachahmbarkeit die geschichtliche Entfaltung einer Literatur überhaupt unmöglich wäre. Tradition und Ursprünglichkeit sind zwei Seiten des selben dichterischen Prozesses, und es wird sich nur darum handeln, die unmittelbar ästhetische und die historische Beurteilung nicht zu verwechseln. Das heisst aber auch, dass die Frage nach der geschichtlichen Originalität und damit der historischen Bedeutung legitim und wesentlich sei.

Aus der Erscheinung des Stellenwerts ergibt sich auch, dass der Literarhistoriker nicht nur die selben Werke und Dichter wie der direkt wertende Stilkritiker ins Auge fasst und aufreiht, sondern dass er zum Teil überhaupt anderes Gut in Betracht zieht. So hat Nadler recht, wenn er auf die «Obskuren» verweist, insofern als es ohne sie keine Geschichte gibt, so we-

nig als Kriegsgeschichte nur mit Generälen ohne Truppen. Die Literarhistorie braucht auch die retardierenden Szenen, die Statisten, das Volksgemurmel des geschichtlichen Dramas. Die Geschichte besteht nicht nur aus Erfolgen, sondern auch aus Versagern, Irrtümern und Rückschlägen. Wir landen damit noch nicht bei einer Literaturgeschichte ohne Namen: das ewige Zirkelproblem jeder Historie, wie sich die Rolle von «Menschen und Mächten» verteilt, stellt sich auch hier und ist wohl nur durch die Anerkennung dieses Zirkelverhältnisses zu lösen.

Kommt die Literaturgeschichte schon beim Problem der Obskuren von der Dichtung in die Bereiche des gesamten Kulturlebens, so ist diese *ausserästhetische* Verflechtung, die bereits für das Einzelwerk gilt, im Gesamten der Literaturgeschichte erst recht zu betonen. So wenig wie das Einzelwerk aus der persönlichen Gesamtexistenz herauslösbar ist, so wenig ist es die Literaturgeschichte aus der Geschichte einer Gesellschaft, eines Volkes oder gar der Menschheit. Mit dem Zurücktreten des Einzelwerks und der Einzelpersönlichkeit erhebt sich zweifellos die Gefahr, dass die Literarhistorie sich in Kulturgeschichte oder Geistesgeschichte oder Sozialgeschichte usw. auflöst, d. h. ihren eigentlichen Gegenstand verliert. Sie wird sich also vor Augen halten müssen, dass sie Kunstgeschichte (wenn auch nicht blosse Formgeschichte) zu bleiben und erst recht zu werden hat. Wenn sie als Geschichte der «Schönheit», des «Stils» nichts Isoliertes ist, sondern ihr Gegenstand als jeweilige «Welt» (Staiger) oder «Haltung» (Rothacker) mit den Bereichen des Erkennens und Handelns zutiefst verbunden bleibt, so wird sie doch alles Ausserpoetische nicht als Ursache und Ursprung verstehen, sondern wiederum als Konstellation, als Szenerie des geschichtlichen Dramas, die ja immer ein Teil des Dramas selber ist. Und sie wird darüber hinaus, mehr als es der Stilkritiker tun muss, auch den nie erklärlichen Rest, die Brüche, Dunkelheiten und «Zufälle» aller irdischen Geschichte in Rechnung stellen müssen. Literaturgeschichte geht nicht auf in schönen, geschlossenen «Entwicklungen», sondern ist rätselhaft gewoben aus Tradition und «existentieller» Ursprünglichkeit — so wie sich schon die *Sprache* selber als dialektischer Prozess zwischen Konvention und Einfall, Zeichen

und Bedeutung darstellte. Im Blick auf ihren eigentlichen, literarischen Gegenstand wird sie aber mehr sein als eine handbuchmässige Anreihung von Werkbeschreibungen und biographischen Notizen. Die Schwierigkeit allerdings bleibt, dass eine solche Literaturgeschichte schwerer lesbar ist als eine Stilinterpretation, weil sie die Kenntnis ihrer Materialien, entgegen der üblichen Meinung, in höherem Masse voraussetzen muss. Das ist aber kein prinzipieller Einwand, es macht sie nur zu einem um so vornehmeren Spiel.

Die bisherigen konventionellen Ordnungsprinzipien werden allerdings einer gewissen Revision bedürfen. Die übliche Einteilung der Literaturgeschichte nach Nationen, die ja verhältnismässig jung ist und auf der romantischen Lehre vom Volksgeist basiert, wird nicht überall haltbar sein oder doch nicht das letzte Wort darstellen. Man weiss, wie dieses Prinzip etwa das Verständnis der mittelalterlichen oder der barocken Dichtung beeinträchtigt hat. Auf der andern Seite steht die Kategorienbildung einer Weltliteraturwissenschaft noch in ihren Anfängen, wobei ja auch Weltliteratur zunächst nur ein begrenzter Begriff sein kann. Auch die Erkenntnisse der Soziologie sind nicht gering zu achten, wenn es gilt, das Subjekt eines Stilganzen zu erkennen und das verwickelte Bild verschiedener Stile zu ordnen; und schliesslich wird sich die Literaturgeschichte auch nichts vergeben, wenn sie sich um gewisse Neuerungen der Psychologie kümmert und über eine oft noch übliche hausgemachte Seelenkunde hinausstrebt.

Es ist klar, dass damit die Aufgabe einer literarhistorischen Synthese ins Ungemessene wächst. Aber so wenig wie die Stilkritik und die Poetik steht und fällt sie mit der totalen Bewältigung ihres Gegenstandes oder mit dem Besitz einer universalen Methode.

# CHRONIK

## DAS GOETHE-WÖRTERBUCH[1]

### 1.

Neben dem Sprachwerk Luthers stellt in der neuhochdeutschen Sprachgeschichte die Gœthesche Schriftenmasse das zweite grosse Sammelbecken dar, das die verschiedensten Zuflüsse in sich aufnimmt, um alles hier Zusammengeflossene sodann schöpferisch geklärt und erneuert den späteren Generationen auszuspenden. Was neueres Deutsch ist und vermag, ist für den Bereich der deutschen Zunge, der im übrigen eine massgebliche sprachregelnde Instanz nicht kennt, in der Hauptsache durch die Sprachtaten dieser beiden Grossen vorgeprägt worden. Die lexikalische Erfassung der Sprache Luthers wie Gœthes gehört deswegen zu den wichtigsten Anliegen der deutschen Philologie. Doch kommt für das Deutsch, das wir noch selber sprechen, naturgemäss dem Sprachwerk Gœthes die vordringlichere Bedeutung zu.

Wenn die Sprache Gœthes heute für uns so etwas wie den Charakter des Klassischen besitzt, so drückt sich darin das Bewusstsein aus, dass das Neuhochdeutsche eben bei Gœthe in jenes sprachgeschichtlich bedeutsame Stadium tritt, durch das alle grossen Kultursprachen der Alten wie der Neueren Welt einmal gegangen sind. Es ist dies das Stadium, in dem die Sprache eines Volkes aus dem bewegten Jugendstadium heraustritt und in gültigen Meisterwerken ihr festes, reifes Grundgepräge, ihre «Natur» gewinnt. Eine unwillkürliche

---

[1] In einer der Deutschen Akademie der Wissenschaften zu Berlin vorgelegten Denkschrift berichtet Wolfgang Schadewaldt über den Plan eines neuen Gœthe-Wörterbuchs. Aus dieser Denkschrift werden hier die Abschnitte wiedergegeben, die für die Erkenntnis Gœtheschen Geistes und als Orientierung über das zu erwartende Werk bedeutsam sind. Unterdessen ist das so grosszügig gedachte Unternehmen in Gang gekommen, und die Herausgeber des «Trivium» möchten nicht versäumen, die Bitte um Mitarbeit zu unterstützen, die am Schluss der Denkschrift ausgesprochen ist: «Wie Gœthes Werk ein gemeinsamer Besitz ist, so soll auch die Arbeit an der lexikalischen Erschliessung dieses Werkes in lebendiger Fühlung mit allen denen vonstatten gehen, die als Freunde Gœthes an dem Unternehmen des Gœthewörterbuchs Anteil nehmen... Für Einsendungen sachlicher Art bitten wir *querbeschriebene Postkarten* oder kartonierte Zettel in Postkartenformat mit *rechts oben angegebenem Leitwort* ohne jede Anrede und Unterschrift auf dieser Seite zu wählen. Die Einsendungen sind zu richten an die Redaktion des Gœthe-Wörterbuchs, Deutsche Akademie der Wissenschaften zu Berlin, *Berlin NW 7*, Unter den Linden 8.»

Norm ist so geschaffen, die es bewirkt, dass sich der weitere Gang der Sprachentwicklung von nun an, gleichsam reguliert, für Jahrhunderte gesammelter und gelassener fortbewegt.

Eine Kodifizierung des Gœtheschen Wortschatzes ist in dieser Hinsicht gleichbedeutend mit der Schaffung einer *Magna Charta für das neuere Deutsch*. Man wird das Gœthe-Wörterbuch deswegen auch als *Standard des guten Deutsch* zu verwerten wissen.

2.

Das Leben Gœthes umspannt eine Zeit, in der sich zugleich mit den grossen gesellschaftlichen, technischen, industriellen, religiösen wie geistigen Umwälzungen, die unser modernes Leben heraufgeführt haben und noch bestimmen, auch grosse Umwandlungen im Neuhochdeutschen vollzogen haben. Gœthe selbst trug das meiste dazu bei. Er bedeutet den Übergang von der Sprache des Pietismus und der Aufklärung zum «modernen» Deutsch des 19. und 20. Jahrhunderts. Er stellt in seiner Entwicklung, wie Burdach gezeigt hat, den Übergang vom Oberdeutschen südwestdeutscher Prägung zum Hochdeutschen auf Meissnerischer Grundlage dar. Er umfasst bei der Vielgestalt seines Sprechens, das vom persönlichsten Seelenausdruck alle Spielarten bis zur absoluten Sachlichkeit der Amtssprache und des wissenschaftlichen Lehrvortrags durchmisst, die verschiedensten sozialen Schichtungen wie sachlichen Bereiche.

In dieser Hinsicht wird der Gœthe-Wortschatz, sobald er einmal vorliegt, einen bedeutenden Beitrag zur *Physiognomik des neueren Deutsch* leisten. Dem deutschen Philologen und Sprachhistoriker wird er reiches Material zur Erhellung der deutschen Sprachgeschichte und vieler Fragen der neuhochdeutschen Grammatik bieten. Dies wird im besonderen dem Ausbau einer deutschen Begriffs- und Bedeutungslehre zugute kommen, die eine wichtige Grundlage für die deutsche Bildungs- und Geistesgeschichte ist.

Der Gœthe-Wortschatz wird sich während seiner Entstehung der bereits vorliegenden Teile des Grimmschen Wörterbuchs zu bedienen wissen, und er wird umgekehrt auch die Weiterarbeit am Grimm zu seinem Teil nachhaltig fördern. Dass ein solches Lexikon auch für die Sprachwissenchaft im allgemeinen von Bedeutung sein wird, bedarf keines Worts.

3.

Indessen reicht die Bedeutung des Gœthe-Wörterbuchs weit über unsere Anteilnahme an der rein sprachlichen Seite von Gœthes Lebenswerk hinaus. Das Besondere, das Gœthes Sprache jedem, der

ein wenig in ihr Wesen eingedrungen ist, mit immer neuem Staunen erkennen lässt, ist die ungeheure *Sach- und Wirklichkeitsgemässheit* dieser Sprache.

Während bei anderen grossen Schriftstellern der Reiz des Wortes darauf beruhen mag, dass bei ihnen die Sache im Wort vielfach gespiegelt, gebrochen und auf eine höchst individuelle Art getönt erscheint, entfaltet sich bei Gœthe das Wort ganz rein und unwillkürlich in einer Weise, dass es nicht nur den flimmernden Schein der Dinge auffängt: das Gœthische Wort ist *im höchsten Grade wahr.* Es zielt dem Ding ins Herz, das ist seine Kraft, auch dort wo es sich weise darauf beschränkt, «höflich anzudeuten». Es ist Dasein, Gegenwart der Dinge selbst.

Die Schönheit dieses Stils beruht auf jener «Richtigkeit des Worts», die die altgriechische Stillehre «*orthoepeia*» genannt hat, und sie gipfelt in dem, was Aristoteles als die erste und einzige «Tugend der Rede» bezeichnet hat: in der «*Kraft einzuleuchten*», «*sapheneia*».

Gœthe selbst ist sich über diese Kraft des Wortes, die auf seiner einfachen Richtigkeit beruht, durchaus klar gewesen. Er spricht von der «Gegenständlichkeit» der Rede, fordert von ihr vor allem «Fasslichkeit». Schon im *Wilhelm Meister* rühmt er die «süssen, sich jedem Gegenstand anschmiegenden Worte», und er sagt in den *Maximen und Reflexionen:* «Wir haben das unabweichliche, täglich zu erneuernde, grundernstliche Bestreben, das Wort mit dem Empfundenen, Geschauten, Gedachten, Erfahrenen, Imaginierten, Vernünftigen möglichst unmittelbar zusammentreffend zu erfassen». —

Gœthe hatte die Fähigkeit, gleichzeitig in verschiedenen Zungen zu reden, und sein Stil hat in den Epochen seines langen Lebens einen vielfältigen Wandel durchgemacht. Aber ob er nun in Versen oder Prosa, frei aus dem Herzen oder gemessen förmlich, alltäglich oder im hohen Tone spricht, ob in seiner Jugend das Wort von der flutenden Empfindung fortgetragen wird, während es auf der Höhe seines Lebens nur eine grosse, reine, ruhige Wahrheit zu bezeugen strebt und im späten Alter eine geheimnisvolle, teils bittere, teils auch wieder lächelnde Unergründlichkeit gewinnt, so bleibt in all diesen Wandlungen und Verschiedenheiten sein Wort doch stets das gleiche «welt- und erdgemäss Organ», wie auch sein Auge: es offenbart, stellt dar, vergegenwärtigt. Wie an Gœthe alles Natur ist, ist auch sein Wort vollkommene Natur. Das allumfassende Seiende kommt in ihm in seiner Fülle wie Ordnung rein zum Vorschein. Die Welt, wie Gœthe sie so erstaunlich richtig gefühlt, geahnt, erfahren, erlitten und angeschaut hat, liegt in seiner Sprache zu Tage als ein «offenbar Geheimnis».

4.

Die Tatsache dieser Sach- und Weltgemässheit von Gœthes Sprache ist nun aber nicht nur Gegenstand einer mehr oder weniger erbaulichen Betrachtung. Sie will *ernst* genommen werden, und das muss wie für die Interpretation Gœthes so auch für die Planung eines Gœthe-Wörterbuchs dann seine den Bearbeiter verpflichtenden Folgen haben.

Der individuelle Sprachschatz eines Menschen ist stets zugleich Abbild und Ausdruck der Welt, wie diese sich gerade in *diesem* Kopf und Herzen spiegelt. Bei der besonderen Weltgemässheit von Gœthes Sehen, Denken, Sprechen muss dies Verhältnis jedoch eine ganz besondere Bedeutung gewinnen. Die Aufbereitung der Sprache Gœthes in einem Wörterbuch wird nicht nur Gœthes *Sprache,* sondern damit zugleich auch Gœthes *Welt* erschliessen.

Die Welt Gœthes ist einheitlich und zugleich vielfach gestuft, geschichtet. Sie umfasst als *Gefühlswelt* all das, was von Gœthes Jugend bis hinein in sein spätes Alter ihm durch die Seele zog und sich in Empfindlichkeit, Stimmungen, Gefühlen von grosser Richtigkeit verdichtete. Sie umfasst als *Erlebniswelt* die weite Sphäre seines persönlichen Daseins, wo Innen und Aussen, Daimon und Tyche zusammentrafen und sich in dem vereinigten, was er rein als Mensch erfahren und erlitten hat. Sie umfasst als *Sachwelt* alle jenen realen Dinge, mit denen er auf den verschiedenen Wegen seiner weitverzweigten Tätigkeit als Dichter, Forscher, Leser, Sammler, Liebhaber, Beamter usw. umging — all das an Beobachtetem und Gewusstem, was er nach allen Seiten ausgreifend an sich zog, je mehr er während seines langen Lebens seine Bildungswelt zu dem riesigen Bildungskosmos seines Alters erweiterte und rundete. Sie umfasst als *Bild- und Ideenwelt* die ganze Fülle jener Bilder, Gestalten und Visionen, die ihn von früh an nicht losliessen und begleiteten — wahrhafte «Ideen», Gegenstände eines inneren Sehens, in denen ebenso seine Schöpfungen als solche eines Dichters, wie seine Erkenntnisse als solche eines Deuters der Natur wie der Geschichte keimten.

Dies alles: Gefühl, Erlebnis, Sache, Bild, Idee spielt bei ihm ineinander und wird bei der geschilderten hohen Wirklichkeitsgemässheit seiner Sprache weithin in seinem Worte greifbar, das damit den Charakter des *Symbols* gewinnt — Symbol, in jenem Sinn, den Gœthe selber dem Worte beigelegt hat: nicht als nachträgliche, bloss gedankliche Ineinandersetzung von etwas bloss äusserlich Ähnlichem, sondern als die unwillkürliche Spiegelung und Entfaltungsweise des gleichen geheimnisvollen Grundwesens in den mannigfaltigen Schichtungen und Erscheinungsformen der Wirklichkeit.

5.

Zugleich mit ihrer Schichtung in die Tiefe entfaltet sich Gœthes Welt in seinem Werk auch in der *Längsrichtung der Zeit.* Hier ist im besonderen folgendes zu bemerken:

Während man sich lange Zeit viel Mühe damit gegeben hat, die vielfachen *Wandlungen* zu verfolgen, die die Formwelt Gœthes durchgemacht hat, indem er sich mit den Jahren immer neuen Einflüssen öffnete und auf immer neue Einwirkungen, Persönliches oder allgemein Zeitgeschichtliches, schöpferisch reagierte, ist die Forschung erst neuerdings gebührend darauf aufmerksam geworden, wie der so wandlungsreiche Gœthe doch im Grunde *immer der gleiche* geblieben ist. Man stösst, wenn man seine Schriften bis hin zu den Briefen, Gesprächen, Tagebüchern daraufhin durchläuft, auf gewisse Grundelemente seines Fühlens, Erlebens, Sehens, Denkens und Gestaltens, die mit überraschender Zähigkeit und Genauigkeit bei ihm von der frühesten Jugend an bis ins höchste Alter in den verschiedensten Form- wie Sachbereichen immer wiederkehren. Diese Grundelemente bilden die eigentlich Gœthischen «Ideen», von denen man nur sagen kann: er besteht aus ihnen. Gœthes ganzes Leben und Werk erscheint in dieser Hinsicht (mit einem von ihm selbst mit Vorliebe gebrauchten Bilde) als ein riesiges lebendiges Gewebe, in dem eine nicht geringe Anzahl von festen Zetteln mit immer neuen Einschlägen so verwirkt sind, dass in den mannigfaltigsten Verknüpfungen und Verschlingungen jene Zettel doch immer wieder neu sichtbar werden: die vielen so entstehenden Muster sind Gœthes Werke.

Die Erkenntnis, wie jene durchgehenden Gœthischen Grundelemente in jedem einzelnen seiner Werke, jeder seiner Äusserungen neue Verbindungen eingehen, sich im Wesen gleichbleiben und dabei doch stets ein neues Gepräge annehmen, ist unseres Erachtens geeignet, der Goethedeutung im kleinen wie im grossen eine feste Grundlage zu geben. Für jede Frage lässt sich auf diesem Umweg über den ganzen Gœthe zunächst einmal das Beobachtungsfeld erweitern und befestigen. Dieser Weg ist auf dem Gebiet der ruhigen Einzelinterpretation schon immer von denjenigen Forschern beschritten worden, die sich nicht für zu gut gehalten haben, reelle Handwerksarbeit an Gœthe zu leisten. Nun hat ihn die neuere und neueste Gœtheforschung auch dort, wo sie den grossen Fragen nachgeht, bewusst und entschieden eingeschlagen, und man darf voraussehen, dass die im Widerspiel der Meinungen so lange hin und her geworfene Gœthedeutung künftig einen stetigeren Fortgang nehmen wird als im Bann des beliebten Spekulierens über das einzelne Werk und seine letzten Tiefen, wobei die Ausdeutung des ungefähren Eindrucks

nach irgendwelchen Mode-Kategorien nur gar zu oft Bilder von trügerischer Interessantheit zeitigt.

Jene Grundelemente nun sind die lebendigen Bauglieder von Gœthes Welt. Sie lassen sich ins Tiefe wie in die Längsrichtung gestaffelt durch alle Schichtungen, alle Wandlungsphasen der Gœthischen Welt hindurch verfolgen, treten als Gefühl, Erlebnis, Ding, Vision, Bild, Idee, Begriff in die Erscheinung, und es kommt vor, dass so ein Element einmal als dichterisches Bild auftritt, dann eine ganze Situation bestimmt und sich vielleicht sogar zu einer Szene auswächst, dann wieder in prosaischer Form gedankliches Gepräge annimmt, sich niederschlägt als Spruch und zur Abhandlung erweitert, und wieder in ein einzelnes Wort zusammenzieht, in dem man, wenn man will, auch wieder den Keim jenes Elements erblicken könnte. So kommt es, dass jene Elemente von Gœthes Welt und innerem Leben in weitem Ausmass auch in einzelnen Wörtern greifbar werden. Das gilt insbesondere von jenen Grund- und Wesenswörtern Gœthes, die wir recht eigentlich als die «Gœthischen Urworte» betrachten müssen. Gott, Liebe, Leben, Geist, Natur; Geniessen, Gegenwart, Augenblick, Gesundheit, Schönheit, Wahrheit; Schuld, Unruhe, Vernichtung, Hoffnung, Wiederherstellung; Sinn, Folge, Gestalt, Bedeutung, Wesen, Existenz, Erscheinung; Licht, Trübe, Abglanz, Dauer, Wechsel, Gleichnis, Bild; Vergessen, Sehnsucht, Wunsch, Entsagung, Irren, Streben, Wirken, Handeln, Tat — sind solche Gœthischen Urworte, um nur einige aufs geratewohl zu nennen, und es ist erstaunlich zu beobachten, wie sie und ihre Ableitungen mit unwillkürlicher Genauigkeit sich immer dort einstellen, wo mit der ins Auge gefassten Sache das betreffende Element in Gœthe heraufdringt, oft ganz beiläufig und so harmlos unauffällig, dass erst der, der schon ein Wissen um den Gœthischen Elementarcharakter solcher Wörter mitbringt, überhaupt bemerkt, was alles an persönlichem Leben wie geistigen Zusammenhängen sich hinter diesen Wörtern auftut.

Das gleiche gilt für die Gœthischen Bildsymbole im engeren Sinn, wie etwa Spiegel, Regenbogen, Flamme, Wasserfall, Mond, Grab, Sterne, Wolke, Nebel, Schlaf, Wandern, Wagenfahrt, Seefahrt, Wassertod, Steigen, Fallen, Fliegen, Verschweben und viele andere.

Im einzelnen Wort wie im Bild und im Symbol wird je ein weitverzweigtes Wurzelgeflecht von Vorstellungen greifbar; und eine Gœthische Stelle, einen Spruch, ein Gedicht, eine Szene, einen Gedankengang, ein ganzes Werk von ihm verstehen, das bedeutet: über dieses geheime Wurzelgeflecht verfügen und das einzelne Gebilde gleichsam neu aus seiner verzweigten Verwurzelung aufwachsen lassen. In ihrer Gesamtheit jedoch stellen jene Gœthischen Grund- und

Wesenswörter den lebendigen Bau des sinnlich-übersinnlichen «Doppelreiches der Geister» dar, das Gœthes Welt ist: Raum jenes irrend strebenden und leidenden, und doch frisch bemerkenden, tätigen Menschen, der sich am Sein beglückt erhält und an seinem Ort, entsagend, das Seine tut, geleitet von jenem völlig illusionslosen Bejahen, das nach allem schliesslich doch das Leben, wie es auch sei, für gut befindet.

Das Gœthe-Wörterbuch wird die Gœthischen Grund- und Wesenswörter und, soweit vom einzelnen Wort aus greifbar, auch die Bilder und Symbole mit besonderer Umsicht darzustellen haben. Es wird auf diese Weise die Bausteine von Gœthes Welt wirklich bereitstellen und auch bereits manche inneren Bezüge und Verhältnisse sichtbar machen; es wird mit dem allem, wenn es einmal vorliegt, ein unvergleichliches *Organ der Gœthe-Deutung* im einzelnen wie im ganzen werden und so vor allem für die innere Wiedererrichtung der Welt Gœthes im nachvollziehenden Verstehen Wege weisen.

Überblickt man heute rückschauend die Geschichte unserer Gœthe-Beschäftigung seit des Dichters Tode, so stellt sich in ihr bereits hinlänglich deutlich eine fortschreitende, immer tiefer greifende und immer weitere Kreise des Volks umfassende *Rezeption* der Gœthischen Bildungswelt in Deutschland dar. Dabei hat es an Rückschlägen dann und wann nicht gefehlt, und kein Gedanke daran, dass unsere innere Aneignung Gœthes schon heute oder morgen für abgeschlossen gelten könnte. Der Dichter, der sich im allgemeinen so leicht und fasslich gibt, ist gerade in seiner Einfachheit schwer für den, der auch in den Geisteswissenschaften nicht bloss einen Schein der Wahrheit, sondern Gewissheit fordert. Goethe hat es an sich, sich in seine Klarheit zu verhüllen. Seine ihm eigentümliche Schwierigkeit beruht darauf, dass man, von ihm mit leichter Hand über verborgene Gründe hinweggetragen, zunächst kaum merkt, was es da alles auszuloten, an den Tag zu fördern und zu bergen gibt. Gœthe selbst ist in dieser Beziehung ein «offenbares Rätsel».

Als ein ganz umfassender *latenter Gœthe-Kommentar* wird das Gœthe-Wörterbuch dazu beitragen, dieses offenbare Rätsel Gœthes allmählich immer weiter zu entschleiern. Es soll ein Lexikon sein, und nur ein Lexikon. Jedoch die vornehmste Aufgabe dieses Lexikons wird darin bestehen, dabei mitzuwirken, die hohe Welt des Dichters, der auch hundert Jahre nach seinem Tode immer noch der Kommende ist, für unser Bewusstsein immer reicher und tiefer aufzuschliessen und damit zu seinem Teil die Rezeption des Gœthischen Menschentums voranzutreiben, die nach dem deutschen Zusammenbruch eine unserer brennendsten geistigen Lebensfragen geworden ist.

6.

Was bisher für die Aufarbeitung wie Deutung des Gœthischen Wortschatzes getan worden ist, sind bemerkenswerte Anfänge. Vor allem in der zerstreuten Einzelliteratur zu Gœthes Sprache wie in den erklärenden Ausgaben ist wichtige Vorarbeit geleistet. Auf eigentlich lexikalischem Gebiet jedoch ist der besondere Sinn der Aufgabe bisher kaum gesehen worden. Wir besitzen in Strehlkes *Lexikon zum Faust* eine vortreffliche Verständnishilfe für dies eine Werk und damit auch für Gœthe im allgemeinen. Der *Gœthe-Wortschatz* von Paul Fischer (Leipzig 1929) ist mit tüchtigem Fleiss gemacht, jedoch für das, was eigentlich in Frage steht, von vorneherein viel zu kurz angelegt; das Sprachgeschichtliche, das den Hauptgesichtspunkt bildet, kommt über Allgemeines und Allgemeinstes nicht hinaus, die Begriffsdeutung bleibt weithin im Banalen stecken, und zu sehr drängen sich Nebenziele vor, z. B. das vergebliche Bemühen, den sogenannten «Altonaer Joseph» als eine Jugendarbeit Gœthes nachzuweisen. Die Vorarbeiten, die Otto Pniower nach seinem programmatischen Aufsatz über Gœthes Wortgebrauch im *Gœthe-Jahrbuch 1898* für die Berliner Akademie geleistet hat, sind nicht weit gediehen, weil er sich zu sehr im Einzelnen verfing.

Wenn die Akademie nun neu gewillt ist, das Unternehmen wieder aufzunehmen, so wird sie es auf eine völlig neue Grundlage zu stellen haben. Folgende Grundgedanken, die aus dem hier Vorgetragenen hervorgehen, sollen dafür massgebend sein.

## Umfang.

Ein Gœthe-Wörterbuch, das mit Gœthes Sprache zugleich auch Gœthes Welt für eine wirklich fruchtbare Benutzung erschliessen soll, ist von vornherein *umfassend genug* anzulegen.

Die Gœthischen Grund- und Wesenswörter müssen unter Heranziehung aller bisher gedruckten Schriften Gœthes, auch der Briefe, Tagebücher und Gespräche, mit allen Stellen *vollständig* aufgenommen werden und auch *vollständig* im Druck erscheinen. Die übrigen Wörter können in Auswahl gegeben werden, doch muss auch hier die Exzerpierarbeit so weit gehen, dass bei diesen Wörtern jedenfalls sämtliche Gœthischen Bedeutungsphasen sichtbar werden.

Das Gœthe-Wörterbuch wird also den Charakter eines *Gœthe-Thesaurus* haben, der nach vorläufiger Schätzung etwa 10—12 zweispaltige Grossquartbände umfassen wird. Für die Ausarbeitung sind vorläufig 5 hauptamtlich wissenschaftliche Bearbeiter und 2 technische Hilfen in Anschlag gebracht. Die ganze Arbeit mag bei stetigem Fortgang bis zur Vollendung 15—20 Jahre dauern. In Anbe-

tracht der Bedeutung, die Gœthe mit seinem Werk für die Deutschen wie die übrige Welt besitzt, ist dieser Plan für ein Akademieunternehmen nicht zu anspruchsvoll.

### Anlage.

Das Gœthe-Wörterbuch ist nicht als Sammlung ausführlicher semasiologischer Abhandlungen etwa im Sinne des Eittelschen Theologischen Wörterbuchs zum Neuen Testament gedacht. Es soll ein Lexikon sein wie das der Gebrüder Grimm oder der Thesaurus Linguae Latinae, und seine einzelnen Artikel sollen *lexikalisch-lakonisch* gehalten sein. Jedoch soll es auch in dieser Form die spezifisch Gœthische Bedeutung jedes einzelnen Worts in ihrer vollen Schichtung sichtbar machen, und das in einer Weise, dass der Benützer auch auf entlegene Stellen hingelenkt wird und im übrigen in der Lage ist, sich selbst von Bedeutung und Struktur des Wortes ein Bild zu machen. Zu diesem Zweck ist Doppeltes erforderlich.

Breitester Raum ist den *Belegstellen* anzuweisen. Sie sollen ausgeschrieben (wenn auch in passend verkürztem Wortlaut) im Druck erscheinen, und zwar für die Grund- und Wesenswörter möglichst vollständig, für die übrigen in nicht allzu enger Auswahl. Als eine in aller lakonischen Knappheit vielsagende Stellensammlung soll jeder Artikel wirklich lesbar sein.

Der grösste Wert ist auf die *Gliederung* jedes einzelnen Artikels zu legen. Sie eben soll, nur sparsam durch erläuternde Bemerkungen unterstützt, in der Hauptsache rein durch die Art des Gliederns selbst das innere Gefüge des Begriffs anschaulich machen. Diese Art zu gliedern ist eine hohe Kunst. Sie verlangt, dass die Gruppierung in jedem einzelnen Artikel einer interpretatorischen Durchleuchtung des betreffenden Begriffs abgewonnen ist. Schematismen irgendwelcher Art können hier nicht helfen, sondern verderben alles. Die Sprache eines Menschen ist ein organisches, kein schematisches Gebilde, und wenn es auch unumgänglich ist, sie in einem Lexikon in vereinfachende Gruppierungen einzufangen, so müssen diese doch in jedem Fall organisch aus dem Verstehen des ganzen Begriffsgebildes hervorgegangen sein.

### Methode.

Wie aus dem Gesagten schon hervorgeht, ist für die Ausarbeitung des Wörterbuchs das A und O die *Interpretation*. Sie ist in allererster Linie eine *Interpretation Gœthes aus Gœthe*.

Soll diese Interpretation ihr Ziel erreichen, das darin besteht, die spezifisch Gœthische Bedeutung jedes Worts, seine Schichtung, sein charakteristisches Gefüge darzustellen, so muss sie bei jedem einzel-

nen Begriff von den Einzelzellen zum Ganzen aufsteigen und sodann wieder umgekehrt von dem gewonnenen Ausblick auf das Ganze wieder die Funktion des Einzelnen zu erfassen suchen. Wie sich von selbst versteht, dürfen dazu auch allgemeine Gesichtspunkte der Sprachgeschichte nicht ausser Acht gelassen werden. Mundartliches wie die Frage nach den verschiedenen Bereichen, aus denen Gœthe die Anregungen für seine Sprachgestaltung zieht, will laufend berücksichtigt sein. Vor allem darf bei einem so «grossen Nehmer», wie Gœthe war, die Frage nach seinem Verhältnis zu Vorgängern wie Luther, Klopstock, Herder sowie zu Anregern auch aus anderen Nationen nicht übersehen werden. Allein bei diesem allen muss über eines volle Klarheit herrschen.

Das Gœthe-Wörterbuch ist ein *Speziallexikon,* und Speziallexika haben die Aufgabe, die Sprach*stufe* darzustellen, die die Sprachgeschichte mit diesem Autor betreten hat, nicht aber die Sprach*geschichte* selber (deren Darstellung im Deutschen in erster Linie dem Grimmschen Wörterbuch zugefallen ist). Alles, was die allgemeine deutsche Sprachgeschichte als solche angeht, ist deshalb nur so weit heranzuziehen als es für Gœthes Sprache von Bedeutung ist, und auch das nur soweit als es aus bereits vorhandenen Hilfsmitteln ohne weiteres erreichbar ist. Doch darf die Arbeit am Gœthe-Wörterbuch unter keinen Umständen durch erst neu anzustellende sprachgeschichtliche Untersuchungen (Etymologisches usw.) behindert werden. Durchaus erforderlich ist energische Konzentration von Zeit und Kräften auf das Hauptziel: die Interpretation Gœthes aus Gœthe. Alle noch so verlockenden Nebenziele müssen in Anbetracht der menschlichen Unvollkommenheit dem Hauptziel bewusst und entschieden geopfert werden, gar nicht davon zu reden, dass die Arbeit an einem grossen Lexikon nicht ein Tummelplatz für Steckenpferde persönlicher Neigungen ist.

Nur zu oft haben wir es, zumal in Deutschland, erlebt, dass die schönsten Pläne Pläne geblieben sind, weil man von vornherein das Ziel idealer Höhenlage steckte und sich dann in Nebenzielen zersplittert hat. Einer der wichtigsten Faktoren ist jedoch in allen Planungen die *Möglichkeit des Fertigwerdens.* Dieser Faktor ist von vornherein miteinzukalkulieren und zäh festzuhalten. Auch für das Gœthe-Wörterbuch darf nicht vergessen werden, dass es als wissenschaftliches Unternehmen ein praktisches Unternehmen ist. Nicht um das *schlechthin Beste,* um *das erreichbar* Beste geht es. Ein *ideales Bild* soll vorschweben, richtungweisend. Was wirklich erstrebt wird, soll ein *optimales Ziel* sein. Wolfgang Schadewaldt.

## ZUR DIAGNOSE DER ZEITGENÖSSISCHEN LITERATUR IN FRANKREICH

Seit Beginn unseres Jahrhunderts fehlte es nicht an Stimmen, die sich kritisch zur Situation des Abendlandes äusserten; man nahm sie zur Kenntnis, und es hat nicht den Anschein, dass sie mehr als ein apokalyptisches Gruseln bewirkten. Da wir nun in das Atomzeitalter eingetreten sind, schreckt uns kein an die Wand gemalter Teufel mehr; eine gewisse resignierte Entspannung macht sich geltend, und man beginnt, nach dem Nächstliegenden sich umzusehen, nach den Mitteln und Vorräten an Bord, mit denen vorderhand allein zu rechnen ist auf der Fahrt durch eine chaotische Zeit. Deren eines ist die Sprache, das Mittel der Verständigung zwischen den Menschen.

Es ist nicht verwunderlich, dass in Frankreich besonders alle die Sprache und im engeren Sinne dann die Literatur betreffenden Fragen laut und dringend geworden sind, denn hier gilt aus Tradition dem Wort eine grosse Aufmerksamkeit. In der jüngsten Vergangenheit nun sind eine Reihe von Büchern erschienen, deren Autoren den heiklen Fragenkomplex zu beleuchten und zu entwirren versuchen: *La France Byzantine ou Le Triomphe de la Littérature Pure,* von Julien Benda; *Les Fleurs de Tarbes ou La Terreur dans les Lettres,* von Jean Paulhan; *Qu'est-ce que la Littérature?* in *Situations II* von Jean-Paul Sartre; *Babel (Orgueil, Confusion et Ruine de la Littérature),* von Roger Caillois; schon die Titel weisen darauf hin, dass schwere Fälle zur Behandlung stehen ...

Eine eingehende Würdigung aller vier Werke würde über den Rahmen dieser Berichterstattung hinausgehen; wir beschränken uns auf die zwei letztgenannten, was wir um so eher tun können, als Julien Benda's Polemik gegen die Littérature Pure durch ihre Einseitigkeit mehr zum Widerspruch als zur Auseinandersetzung reizt, und Jean Paulhan einen zweiten Band der *Fleurs de Tarbes* eben erst ankündigt.

Roger Caillois geht von der beunruhigenden Tatsache aus, dass die Bezeichnung «Literatur» zu einem Schimpfwort geworden ist; wer heute schreibt, will damit alles Mögliche: manifestieren, revoltieren, zeugen, prophezeien, anklagen, verrufen, bekennen, nur nicht die Literatur um ein ihr zugehöriges Werk vermehren. Er erkennt darin das Erbe der Romantik (hier ist gleich anzumerken, dass Roger Caillois die Autoren selten mit Namen nennt, sondern es bei der Charakterisierung ihrer Werke bewenden lässt, wodurch er manchmal in die Gefahr des Tendenziösen gerät); der herkömmliche Stil wird verlassen zugunsten einer Originalität, die bald zur Sucht entartet. In der Folge überwiegt der Autor (als Original) das Werk, was ein

Überhandnehmen des Lebens über die Rhetorik bedeutet: wichtiger als die im Dienst unpersönlicher Ideen stehende Vernunft, Klarheit, Intelligenz wird die subjektive Empfindung, die immer vager und subtiler schliesslich im Nächtlich-Unbewussten als unsägliche Regung sich verliert. Der also Empfindende geht der Mitteilung verlustig und wird zum Einsamen, dessen Empfindlichkeit eine unbekümmerte Welt immer aufs neue verletzt. Sie treibt ihn noch weiter in sich hinein, bis er einen Ausweg nach einer anderen, unsichtbaren Realität erfindet, einer Welt der blossen Empfindung, in der seine Willkür an keine Schranken stösst, und wo er in unendlicher Freiheit sich gehen lassen kann. Der Bruch mit der Gesellschaft ist vollzogen, der Mythos des poète maudit nimmt seinen Anfang. Bald fällt auch die Sprache der Willkür anheim, da sie ihrer Aufgabe als Verständigungsmittel entledigt ist und nurmehr Material darstellt, wie Farbe für den Maler, zu rein ästhetischem Zwecke oder auch zu bloss spielerisch-absichtsloser Verwendung. — Soweit der Weg der Poesie.

Was den Roman betrifft, so zögert Roger Caillois, ihn als Kunstgattung zu bezeichnen — mit einem gewissen Recht, denn während die Poesie schon früh von der Poetik begleitet (nicht geleitet!) wurde, so fehlt dem Roman, der Prosa im allgemeinen, eine ihr zugeschriebene Theorie; er ist im Literaturfeld wild herangewachsen, den verschiedensten Einflüssen ausgesetzt und nur von dem jeweils Schreibenden gehütet, Caillois verurteilt die Tendenzen des modernen Romans, in denen er eine Entwürdigung des Menschen zu erkennen glaubt: die Untersuchung der menschlichen Schwäche, Feigheit, Niedertracht und Gemeinheit ist zum Hauptanliegen des heutigen Schriftstellers geworden, der häufig profondeur und Objektivität mit bassesse und Gleichgültigkeit verwechselt. Vom realistischen Roman führt der Weg in konsequenter Weise in immer intimere Sphären der Psychologie, der Pathologie, um endlich in letzter «Aufrichtigkeit» durch die Pornographie den Menschen vollends zu entblössen, der nunmehr ohne Scheu und Rücksicht als blosses Ding betrachtet wird; es entsteht eine dokumentarische Prosa mit pseudowissenschaftlichem Anspruch. Damit tritt auch der Romancier aus der Gemeinschaft und verurteilt sich selber zur Unfruchtbarkeit, indem er sich in den Niederungen der menschlichen Topographie verliert.

«Tout le mal vient que l'écrivain pense pouvoir impunément séparer la cause de l'art de celle de l'homme.» Roger Caillois denkt dem Romancier eine hohe Aufgabe zu, «des tâches complexes, réflexives, dramaturgiques, conquérantes, susceptibles enfin d'augmenter la conscience et parfois le courage des hommes». Wohl entgeht ihm die heutige Begriffsverwirrung nicht, an der nicht nur der Schriftsteller Schuld hat («l'exactitude du langage, la solidité de l'or-

dre social vont de pair: à société troublée, dictionnaire dément; et langage fixe à société stable»), doch soll dieser als Hüter der Sprache sein Möglichstes tun, um das Wort als menschliches Verständigungsmittel par excellence zu bewahren. Sein disziplinierter Umgang mit ihm verstärkt das Vertrauen ins Wort. Der Schriftsteller hat nicht nur ästhetische, er hat moralische Forderungen zu erfüllen, und im Grunde hat er das nie vergessen: nicht umsonst leidet er heute an schlechtem Gewissen, da er sich von der gemeinsamen Sache entfernte und in der Verfolgung einer autonomen Literatur dahin gelangt ist, wo er nichts mehr zu vertreten und nichts mehr mitzuteilen hat; nicht umsonst auch empfindet er aus der Leere und Öde, in die er sich verstieg, das Bedürfnis nach engagement, und mit eigentlicher Wollust unterwirft er sich der strengsten Parteidisziplin, macht die Sache einer extremen Partei zu seiner eigenen, da er selber keine mehr hat...

Roger Caillois zeigt mehr Tendenzen und Probleme auf, als wir hier anführen können; seine Darstellung ist im Bewusstsein um die Schwierigkeiten der heutigen Literaturprobleme geschrieben. Er verliert aber seine Leitgedanken nie aus dem Auge, und diese heissen: Der Dichter ist ein Mensch, und er soll von der gemeinsamen menschlichen Sache reden, als Dichter. Die Ästhetik steht im Dienst der Moral, wobei er erklärend ausführt: «Je me représente volontiers la morale comme une sorte d'architecture», so dass, wenn er nach einer «erbaulichen» Literatur verlangt, er dies in doppeltem Sinne tut. Damit weist er auch auf den Titel des Buches zurück, *Babel,* der als Sinnbild gewählt worden ist, indem die Weise jenes Turmbaus mit der des heutigen Literaturschaffens manches gemein hat: das unendliche (oder absolute) Werk führt sich selber ad absurdum, wird seinen Erbauern zum Überdruss, und anstatt in die Unendlichkeit vorzustossen, fällt es in seine eigene Nichtigkeit zusammen.

*

Während Roger Caillois darauf bedacht ist, zwischen ästhetischen und moralischen Forderungen ein Gleichgewicht herzustellen, liegt bei Jean-Paul Sartre der Schwerpunkt ein für allemal auf der Seite der Moral. Seine Untersuchung *Qu'est-ce que la Littérature?,* die sich in die Kapitel Qu'est-ce qu'écrire? Pourquoi écrire? Pour qui écrit-on? Situation de l'écrivain en 1947 unterteilt, ist als Antwort auf die Anfeindungen geschrieben worden, die er durch das Postulat der littérature engagée auf sich zog. Seine Ausführungen setzen die Kenntnis des existentialistischen Credos voraus, wie es in seinem philosophischen Hauptwerk *L'Etre et le Néant* niedergelegt ist: der Mensch als in die Welt geworfenes Ding von einmaliger,

zwischen Geburt und Tod sich erweisender Existenz, die durch das Fatum der freien Willensentscheidung charakterisiert ist, wobei Willensfreiheit und Handlungszwang zu einem unzertrennlichen Paar sich verbinden. Davon soll hier nicht weiter die Rede sein.

Eingangs setzt Jean-Paul Sartre die Prosa des Schriftstellers von der Poesie des Dichters ab, in wenigen, aber tiefsinnigen Seiten, wo er das Problem «poésie» in einigen seiner zwingenden Formulierungen erfasst; die Forderung des engagement gilt nur für den Prosaisten, nicht für den Poeten oder die bildenden Künstler.

Reden ist handeln. Ein Ding, das benannt wurde, hat seine Unschuld verloren. Indem ich rede, entschleiere ich die Situation, um sie zu ändern; von etwas redend, überschreite ich es gegen die Zukunft hin. Der Prosaist ist ein Mensch, der eine gewisse zweitrangige Handlungsweise gewählt hat, die man Handlung durch Entschleierung nennen könnte. Er redet, um den Menschen dem Menschen zu entschleiern, damit jeder seine Verantwortung auf sich nehme, damit keiner sagen kann, er sei unschuldig. So ist der Schriftsteller der Sache seiner Zeit, seiner Zeitgenossen verbunden. Er war es immer. Nur wenn wir die Literatur aus zeitlicher Entfernung betrachten, überwiegt das Ästhetisch-Formale, weil das Moralisch-Sachliche, weil die Probleme der Vergangenheit nicht mehr unsere Probleme sind; unausweichlich tendiert darum die Literaturwissenschaft nach einer Stilkunde hin. Wir aber als Lebende haben die Sicherheitsmarge des Ästhetischen nicht; wir müssen von Tag zu Tag unser Leben leben, handeln, entscheiden, das heisst: uns in erster Linie moralisch verhalten.

Der Schriftsteller hat den Leser nötig. Er kann nicht schöpfen und entschleiern zugleich. Erst im Leser vollzieht sich die Synthese: «il crée par dévoilement, il dévoile en créant». Der Schriftsteller spielt dabei nur die Rolle des Führers; der Leser muss über das Geschriebene hinaus, um den literarischen Gegenstand zu vollenden, dessen Sinn nicht die Summe der Wörter, sondern ein organisches Ganzes ist: «L'objet littéraire se réalise à travers le langage, il n'est jamais donné dans le langage».

Jedes literarische Werk ist somit ein Appell an die Freiheit des Lesers, dass er diese dem Werk zu seiner Vollendung leihe. «Ecrire, c'est faire appel au lecteur pour qu'il fasse passer à l'existence objective le dévoilement que j'ai entrepris par le moyen du langage». Die Aufgabe des Schriftstellers besteht in der blossen Darbietung, die dem Willen des Lesers die volle Freiheit belässt. «Ecrire, c'est donc à la fois dévoiler le monde et le proposer comme une tâche à la générosité du lecteur.»

Jean-Paul Sartre's Untersuchung ist überreich an solchen Defini-

tionen und Folgerungen; sie haben zumindest dieses für sich, dass sie Zustimmung oder Ablehnung leicht machen. Was bei der Lektüre bedenklich stimmt, ist die utopische Perspektive, von der aus betrachtet und geurteilt wird; sie liegt in Aussagen wie diesen verborgen: «La littérature est, par essence, la subjectivité d'une société en révolution permanente», oder «De même que la physique soumet aux mathématiciens des problèmes nouveaux qui les obligent à produire un symbolisme neuf, de même les exigences toujours neuves du social ou de la métaphysique engagent l'artiste à trouver une langue neuve et des techniques nouvelles. Si nous n'écrivons plus comme au 17me siècle, c'est bien que la langue de Racine et de Saint-Evremond ne se prête pas à parler des locomotives ou du prolétariat. Après cela, les puristes nous interdiront peut-être d'écrire sur les locomotives. Mais l'art n'a jamais été du côté des puristes».

*

Damit wollte nur ein Hinweis auf die heute so lebhafte Diskussion um die Stellung der Literatur gegeben werden. Im Grunde geht es dabei um die Auseinandersetzung von Ästhetizismus und sozialistisch gefärbtem Humanismus. Ob sich die beiden feindlichen Auffassungen wieder einmal vereinen, sehen wir nicht voraus. Es ist wohl nur in einer von religiösem Gefühl durchdrungenen Kultur zu erwarten, dass Schönes als gut, Gutes als schön erkannt und empfunden werde.

Fritz Meyer.

## NEUER MALRAUX

André Malraux ist einer jener typischen Schriftsteller des heutigen Frankreich, die den Stoff ihrer Welt in zwei Ausdrucksweisen einzufangen suchen, in dichterischer Gestaltung und in begrifflicher Auseinandersetzung. Er hat sogar versucht, beide in einem einzigen Werke übergangslos nebeneinanderzustellen: der Roman *Les Noyers de l'Altenburg* enthält jenes lange Gespräch in der Bibliothek — eine weitgespannte Diskussion über Religion, Kunst, Kultur — das den eigentlichen Kern des Buches zu bilden hatte. Dieses Gespräch aber, so kühn treffend es in einzelnen Formulierungen war, zeigte Malraux nicht als Meister seiner theoretischen Bemühungen: es blieb fast stofflos zwischen Himmel und Erde, Altertum und Moderne, Okzident und Orient in der Luft und verblasste dort bald neben den unvergesslichen, mit mächtigem und doch fast tonlos trokkenem Pathos gestalteten Szenen aus den beiden Weltkriegen.

Wer aber daher der neuesten Publikation Malraux', *La Psychologie de l'Art* [1] mit Bedenken entgegenblickte, sah sich bald im Unrecht. Denn diese ist qualitativ weit entfernt von jenen Diskussionen; wohl begegnen teilweise wieder gleiche Themen, nun aber haben sie einen Gegenstand gefunden, der gewichtig genug ist, allem was dort als blosse Hypothese in der Luft schwebte, einen Körper zu geben und es damit zu tragen: es ist die bildende Kunst aller Jahrhunderte und aller Räume, die Malraux wie ein lebendiges Wesen zu sehen versucht, mit seinen Wechseln und Sprüngen, seinen polaren Ansprüchen, und das doch im Grunde wie von einem einzigen geheimnisvollen Willen gelenkt wird, dem stets eine grosse Leidenschaft des Dichters galt, dessen Spuren er in all seinem Schaffen verfolgt und den er in den Sprachkreis von «condition», «destin», «fatalité» zu bannen sucht. —

Damit aber entwirft Malraux eine Art Stilgeschichte, die immer wieder in eine Tiefe dringt, wo bildende Kunst und Dichtung gemeinsame Wurzeln haben, und die daher auch an einem Orte, wo Kunstgeschichte nicht das vorderste Anliegen ist, das Gespräch auf sich lenken mag.

I. Der erste Band trägt den enigmatischen Titel *Le Musée Imaginaire,* der gleich zu Anfang eingehend motiviert wird. Erst seit dem 19. Jahrhundert und nur in Europa gibt es Museen, und mit der Verpflanzung der Kunstgegenstände in ihren Raum, wird dem Betrachter ein fundamental neuer Bezug zu diesen aufgedrängt. Ein romanisches Kruzifix war seinem Ursprung nach etwas anderes als eine blosse Statue; die Madonna von Duccio war vorerst nicht einfach ein Tafelbild; und wenn der «Graf von Olivares» zunächst der Graf von Olivares war, so macht das Museum daraus einen Velazquez und weiter nichts. Es verbannt die Gegenstände rücksichtslos aus ihrer ursprünglichen Funktion, es unterschlägt, in einem weitesten Sinne begriffen, die Modelle; in seinem abstrakten Raum findet sich jedes Werk allein auf das Eine verwiesen, wodurch es zu diesem Raume Zutritt hatte: die intensive Präsenz seines Stils.

Es ist klar, — und derartige Ergänzungen müssten hie und da den zuweilen etwas autoritär einseitigen Darstellungen Malraux' beigefügt werden — dass nicht einfach das Museum die neuen Gesichtspunkte heraufbeschwor, dass vielmehr auch es selber erst möglich wurde zu einer Zeit, da das Gefühl für die ursprüngliche und oft sakrale Funktion der Dinge verlorengegangen war. Es wäre leicht, in der Literaturgeschichte ähnliche Entwicklungen aufzuzeigen; wel-

[1] *La Psychologie de l'Art,* I. *Le Musée Imaginaire,* Skira 1947, II. *La Création Artistique,* Skira 1948.

che frühere Zeit hätte es beispielsweise gewagt, ein grundsätzliches Werk über den Mystiker San Juan de la Cruz auf stilkritische Basis zu stellen, wie es vor einigen Jahren Dámaso Alonso tat? —

Das Museum des 19. Jahrhunderts wird heute um eine neue Dimension erweitert. Die photographische und farbige Reproduktion werden erfunden und eröffnen damit ein imaginäres Museum, in dessen schwindelerregender Weite zum erstenmal die Kunst des ganzen Erdballs zu Worte kommt. Wir können alles vergleichend nebeneinanderhalten, die Zeichnung an der Wand einer prähistorischen Höhle neben eine Skizze Rembrandts. Die Entwicklung, welche die Erfindung des Museums anbahnte — Malraux nennt sie die Intellektualisierung der Kunst — geht gleichsam mit einer Beschleunigung zweiten Grades weiter. Der Gegenstand wird nun nicht mehr nur seiner primitiven Funktion entrissen, er kann nun alles, was seinen Gegenstandscharakter ausmacht, Farbe, Masstab, Materie, verlieren. Eine Miniatur erscheint gleich gross wie eine Tapisserie, eine Vase ist ein Umriss wie eine Zeichnung. Zugleich können nun alle diese Dinge — beispielsweise eine Glasscheibe, eine Miniatur, eine Statue der Romanik — auf der gleichen Seite in gleichem Masstab abgebildet werden, wobei von diesen Dingen nichts mehr in die Augen springt als ihr gemeinsamer plastischer Stil. Indem es das Auge derart für den spezifischen Stil schult, hilft das «Musée Imaginaire» mit, eine neue Ästhetik heranzubilden.

Vom 16. bis 19. Jahrhundert war die Ästhetik der bildenden Kunst nach grossen Fixsternen ausgerichtet; der Bruch zwischen literarischer Klassik und Romantik hat hier kein Äquivalent: nur dem f a l s c h e n Klassizismus widersetzt sich Delacroix und nicht den grossen Werken eines Leonardo. Was ein Meisterwerk sein will, das hat das Italienisch der Renaissance zu sprechen, sei es auch mit dem Akzent eines Rubens. Vor der Reproduktion müssen solche Gesichtspunkte weichen: «Qu'on ait ou non admiré Rubens parce qu'on voyait dans telles de ses toiles les moins flamandes l'égal de Titien, est secondaire devant l'album qui réunit tout l'œuvre de Rubens». Nicht mehr, was sich am reinsten der Tradition eingliedert, sondern das persönlichste Bild, die kühnste Manifestation eines eigenen Stils, gilt in solchen Anthologien als Meisterwerk. — Auf diese Weise hilft das Museum mit, das zu begründen, was wir als den Historismus unserer Zeit beklagen oder begrüssen mögen — die Fähigkeit, alle Erscheinungen aus der geistesgeschichtlichen Konstellation ihres Ursprunges gerecht zu würdigen. —

Wenn wir aber meinten, diese Möglichkeit, alles zu überschauen, mache unsere Zeit zu einem neutralen, gerechten Beobachter, so lehrt uns Malraux das Gegenteil:

Wer in dem grossen Raume des «Musée Imaginaire» die Entwicklung der Kunst verfolgt, dem offenbaren sich immer deutlicher zwei polare Kräfte, die ihr Schicksal steuern.

Da ist einerseits die humanistische Kunst. Sie hat das Lächeln erfunden und das Menschengesicht, das nur Menschengesicht ist und sonst nichts, und auf dem die Leidenschaften, aus aller dunkeln Fatalität erlöst, einen nur menschlichen Glanz haben. Die Landschaft sieht so aus, wie der Mensch sie erschaffen hätte, wäre er aufgerufen worden, aus Erde Landschaft zu bilden; und alle Dinge sind nach dem Mass des Menschen ausgerichtet, des idealisierten, des vollkommenen Menschen, in dem alles Ordnung ist und Schönheit.

Solche Kunst ist niemals stilisiert. Sie bemüht sich um die Wirklichkeit, nicht um eine tägliche, vielmehr um eine ideale; und zwar so, dass sie vor unseren Sinnen die Illusion wachruft, diese idealisierte Wirklichkeit bestehe und sei auf der Leinwand nur abgebildet. Ein möglichst genaues Imitieren, nicht ein Erschaffen von idealen Gegenständen und Gestalten, ist ihr vorderstes Anliegen. Das Ringen beispielsweise um eine immer vollendetere Wiedergabe des Volumens mittels der Perspektive gehört dieser Kunst an.

Nur zwei Epochen der Weltgeschichte gibt es, die diesen humanistischen Optimismus besassen, das Griechenland des Parthenons und die in der Renaissance gipfelnde und bis ins 19. Jahrhundert reichende Epoche Europas. Alle anderen Zeiten kennen das Lächeln nicht; hier herrschen Gott oder Götter und verhängen über den Menschen ein Schicksal, das nicht nach seinem Masse ist. Dämonen und Fantome geistern, die Pforten der Hölle stehen offen und Engel und Propheten verkünden das letzte Gericht.

Das stilistische Kennzeichen solcher Kunst ist, statt Imitation und Illusion, die Stilisierung. Durch diese werden die Formen der Erde entzogen, um in das geheiligte Reich hieratisch-starrer Ordnungen einzugehen. Auf gewaltsame Weise verschraubt und verstreckt solche Stilisierung oft die Figuren und drückt damit pathetisch die Disharmonie aus zwischen dem Menschen und dem Universum; dies ist das Drama in einer romanischen Skulptur neben der Gelöstheit eines Renaissancegemäldes, das mit seiner reinen Dreidimensionalität Angst und Dunkel überwunden hat.

Wir mögen nun hinblicken, wo wir wollen, unsere Zeit hat sich einseitig und eindeutig für diese Kunst entschieden. Was hier von den italienischen Werken des Quattrocento bis zum Tizian der späten, gebrochenen Linie noch als wirklich grosses Beispiel gilt, das ist Uccello, jener Maler, der Schlachten zu stilisieren weiss in einer fast ritisch strengen Prägung, und Piero della Francesca, der inmitten

eines grausamen Geschehens die Gleichgültigkeit des Menschengesichtes erfunden hat. —

Wer aber entscheidet über solches? Der Konservator unseres imaginären Museums ist in erster Linie der moderne Maler und die Perspektive, die er durch sein eigenes Schaffen der vergangenen Kunst aufdrängt. So ist es naheliegend, dass Malraux sich in einem langen Kapitel dieser modernen Kunst zuwendet, die mit Manet beginnt und in Picasso, der an Negerkunst und primitiven Fetisch anknüpft, gipfelt. Dass auch sie «antihumanistisch» sei, ist eine alte Wahrheit; schon Ortega hat in einem epochemachenden Essai [1] die moderne Kunst der Degradierung des Menschenbildes beschuldigt mit Argumenten, die ebenso klug und scharfsichtig sind wie ahnungslos für den schicksalsmässigen dunkeln Hintergrund — bevor noch der grosse Krieg dieser Kunst blutig Recht gegeben hat. Wir können hier nicht auf die Ausführungen Ortegas eingehen, deren Konfrontation mit Malraux' Darstellung der modernen Kunst vielleicht schon wie die Gegenüberstellung zweier Epochen anmuten würde, und kehren daher zu einigen Gesichtspunkten Malraux' zurück. Wenn im Portrait von Clémenceau Manet alles ist und Clémenceau nichts, dann kann der Betrachter sicher sein, vor einem Zeugnis der modernen Kunst zu stehen. Diese bricht mit der jahrhundertealten Representations-Kunst, mit dem «Tun als ob es in der von unseren Sinnen erprobten Welt so wäre». Sie malt nicht mehr ab, sie malt. Zum erstenmal seit Jahrhunderten erzählt sie keine Geschichten, hat keinen Gegenstand mehr ausser dem Künstler selber. Ihr Symbol ist jener aller Pittoreske entblösste, pathetische Stuhl, der wie ein Idiogramm von Van Goghs Namen selber auf der Leinwand steht. Die Malerei, die sich radikal auf ihre eigenen Mittel besinnt und sich auf diese beschränkt, wird somit endlich «wahre» Malerei, sie ist reine Schöpfung, — ähnlich wie auch an der Schwelle zur modernen Poesie die Gedichte Mallarmés reine Schöpfung sind —, drückt die Wahrheit ihres jeweiligen Autors aus und weiter nichts. «Le monde est fait pour aboutir à un beau livre», hat Mallarmé gesagt; der moderne Maler würde in bezug auf sein Bild das Gleiche sagen.

Die Bedeutung des Musée Imaginaire sieht Malraux endlich darin, dass es uns über das Wesen des Stiles Fundamentales lehrt. In seinem grossen Raume erscheint die klassische, die scheinbar imitierende Kunst nur noch als eine Minorität, ja sogar fast nur noch als blosse Episode. Wenn wir in der Schule noch gelernt haben, Stil sei «la nature vue par un tempérament», dann beruht das auf dem Irrtum, der aus der einseitigen Orientierung auf diese klassischen Werke her-

[1] *La Deshumanización en el Arte,* Madrid 1925.

vorging. In Wahrheit ist Stil nicht eine Weise des *Schauens,* sondern des *Tuns.* Der Byzantiner sieht nicht die Welt in hieratischen Ordnungen, — so wenig wie der Kubist sie in Kuben sieht — er sieht nicht in byzantinischem Stil, er übersetzt in byzantinischen Stil; seine Kunst ist nicht die Darstellung einer Vision, sondern der Ausdruck von Werten.

«Le style roman qui tordait et étirait les figures selon une transfiguration solennelle, criait qu'un style est ce par quoi un système de formes organisées qui se refusent à l'imitation, peut exister en face des choses comme une autre Création.» — «Le style ne nous apparaît plus seulement comme le caractère commun des œuvres d'une école, d'une époque — conséquence ou ornement d'une vision, — il nous apparaît comme l'objet de sa (= de l'art) recherche fondamentale dont les formes vivantes ne sont que la matière première.»

---

II. In einem seiner Essays zur Dichtung spricht T. S. Eliot davon, wie alle Kunstwerke unter sich eine ideale Ordnung bilden, welche durch das Hinzutreten eines wirklich neuen Werkes immer irgendwie verändert wird. Die bestehende Ordnung ist vollkommen, bevor dieses entsteht und ist es darauf, mit veränderten Akzenten, wiederum; demnach stösst mit dem Werden eines Werkes gleichzeitig allen Kunstwerken, die diesem vorangehen, etwas zu. Diese Gesichtspunkte sind nicht neu, Eliot hat vor mehr als dreissig Jahren davon geschrieben [1]; doch die Wirkung, die von solchen Sätzen zu erwarten gewesen wäre, blieb fast ganz aus. Versuche, die sich in Eliots Sinne um ein Werk bemühen, wie beispielsweise C.-E. Magnys *Sandalen des Empedokles* [2], blieben vereinzelt. Wir denken immer noch weitgehend so, als wäre Gœthe ein Fixstern, selbst wenn es in Wahrheit auch in der Natur keine Fix-Sterne gibt.

Dem *La Création Artistique* überschriebenen zweiten Bande, wo Malraux über den weiten Raum des «Musée Imaginaire» verfügt und derartige Ordnungen der Meister-Werke überblicken kann, kommt vor allem eine methodische Bedeutung zu. Er lehrt uns weniger Kunstgeschichte als eine Weise des Schauens, die im Gebiete der andern Künste ebensoschr anwendbar ist. Hier wird vor der sinnenraubenden Dynamik der Wirklichkeit nicht mehr zurückgeschreckt, vielmehr die wechselseitige Verwandlung aller Dinge radikal angenommen und anschaulich gemacht. Wenn es noch einfach ist, daran zu erinnern, dass die Negerkunst Picasso ebenso viel verdankt wie

---

[1] *Tradition and the individual talent* (1917) in *Selected Essays,* London 1931.

[2] *Les Sandales d'Empédocle,* Neuchâtel 1945.

dieser der Negerkunst oder dass die Antike nicht nur die Renaissance gemacht hat, vielmehr auch die Renaissance die Antike, so wird die Aufgabe schon schwerer, wenn in einzelnen Zügen dieses wechselseitige Sichaufrufen und Sicherschaffen der Stile gezeigt werden muss. Wie ein Kameramann führt uns Malraux in immer neuen Perspektiven durch sein Museum; da wird zum Beispiel die Romanik von Byzanz her und dann von der Gotik her beleuchtet und es wird uns dargetan, wie sie im ersten Falle als eine Illustration des Neuen Testaments erscheint, im zweiten aber uns plötzlich auf das Alte verweist.

Man könnte sich denken, dass in einer weitgehend in Relationen aufgelösten Kunstgeschichte sich endlich auch alle Werte auflösen müssten, und das Reich der Kunst in einer vagen Gleich-Gültigkeit zu versinken droht. Malraux verfällt tatsächlich zuweilen der Gefahr, sich eine sprachliche Algebra zu erschaffen, eine Sprache in Gleichungen, die wir nicht auflösen können, weil das, worauf es ankäme, eben die Unbekannte ist und bleibt. «La représentation de Giotto était à celle des néo-grecs ce qu'était le visage de son Christ à celui d'un Christ byzantin.» An solchen Stellen mag mancher Heimweh bekommen nach den freundlichen kunsthistorischen Grundbegriffen früherer Zeiten. —

Die Wertsetzungen aber entstehen in einem neuen Sinne. Denn nun fällt auf das einzelne Meister-Werk ein ganz neuer, kaum geahnter Glanz. Ist je zuvor gesagt worden, dass jener romanische Künstler, der das erste schmerzvoll menschliche Kruzifix erschuf, mit einem Schlag alle jenen riesigen, in orientalischer Hieratik erstarrten Antlitze von Byzanz in den Bereich der Ornamentik verwies? Die geniale Tat, in der ein Stil entdeckt wird, der das zuvor unter allen Werken herrschende Gleichgewicht fundamental umstürzt, reisst nun alles Pathos des Wertes an sich.

Nach den Gestalten solcher Wendepunkte ist Malraux' *Création Artistique* orientiert: Giotto oder Cézanne, Goya und Michel-Angelo, wie die jeweiligen anonymen Schöpfer an der Schwelle entfernterer Stilepochen. In dieser weiten Schau wird endlich auch der anfängliche Gegensatz von humanistischer und sakraler Kunst überwölbt: das erste Lächeln zu erfinden brauchte ebensoviel Genie wie, für Byzanz, den Menschen zu vergessen in den apokalyptischen Himmeln seiner Mosaike.

Um diese freie Schöpfung des Genies zu illustrieren, die nicht eine zufällige glückliche Eingebung ist, sondern ein jahrzehntelanges Ringen gegen alle schon bestehende andere Kunst und endlich, in einer letzten Selbstentäusserung gegen die eigene, stellt Malraux die künstlerische Entwicklung Grecos und Tintorettos dar: in entgegengesetz-

ter Richtung verlaufend, an polaren Zielen ihre Erfüllung findend, während sie vom selben Orte herkommen, dem Venedig des Tizian. Es sind kaum anderswo Seiten über Greco geschrieben worden, die das Wesen dieser Kunst zentraler treffen, als es Malraux hier tut.

Auf dieser schöpferischen Freiheit des Genies, die nicht eine primäre ist und nicht im luftleeren Raume steht — alle Hypothesen über einen im 12. Jahrhundert lebenden Rembrandt sind kindische Albernheit, — vielmehr ein allmähliches, gewaltsames Besitzergreifen der Welt und der eigenen Mittel — auf diese Freiheit insistiert der Dichter mit dem ganzen Gewicht seiner Persönlichkeit. Was ihn letzten Endes mit leidenschaftlicher Teilnahme erfüllt, das ist nicht mehr das Schicksal, nicht der heilige oder absurde Kosmos, von dem er den Menschen stets dunkel bedroht weiss, vielmehr der Mensch selber in seinem Dialog mit dem, was ihn überragt. Nicht der Engel, vielmehr «Der Kampf mit dem Engel», wie er ja auch seinen derzeitigen Romanzyklus überschreibt; und nicht einmal mehr der Kampf, sondern der Sieg. Jene erhabenen Augenblicke, wo Schicksal nicht mehr erlitten wird, sondern gleichsam stillsteht, weil der geniale Mensch es in seiner Schöpfung gebannt und gemeistert hat. Dieser Triumph, der von der Macht des Menschen und der Ehre, Mensch zu sein, spricht, ist endlich nichts anderes als was sich in aller Kunst als ihr «Stil» zu erkennen gibt.

So führt uns Malraux, ausgehend von der radikalen Infragestellung aller humanistischen Lebensäusserungen angesichts der grossen Weltkulturen, deren Schaffen das verherrlicht, was den Menschen überragt und vernichtet, wiederum zum Menschen zurück. In einem gefährlicheren und weiteren Horizonte bekennt er sich zu einem neuen Humanismus. Dem Humanismus, nicht mehr des von Göttern und Dämonen freien Renaissance-Helden, — des Menschen aber, der sich dem Chaos gegenüber weiss, mit seinem schöpferischen Willen aber dem stummen Schicksal standhält und dem Absurden gegenüber den Menschen im Sinnvollen gründet.

Gerda Zeltner-Neukomm.

# GLOSSE

## DIE EVANGELIEN – DEUTSCH UND FRANZÖSISCH

Die Bibel ist ohne Zweifel eines der verbreitetsten Bücher. Der Text der Evangelien insbesondere hat alle christlichen Völker geformt; biblisches Wortgut und biblische Satzformen sind in die Alltagssprache eingesickert, und jedermann bedient sich dieser Wendungen, oft ohne an deren Ursprung zu denken.

Allein, nicht alle Sprachen sind gleichermassen mit biblischen Sprachtypen durchsetzt. So ist beispielsweise das Deutsche reich an Reminiszenzen aus der Heiligen Schrift, hat sich doch die deutsche Hochsprache gerade nach der frühen und kraftvollen Lutherschen Bibelübersetzung ausgerichtet. Das Französische dagegen ist in seinem geschichtlichen Werden der Bibelsprache kaum verpflichtet.

Das Verhältnis des Bibellesers zum Text ist demnach in den beiden Kulturkreisen nicht gleich. Zwar bleibt der Sachinhalt von Text zu Text unverändert; der Wechsel der Atmosphäre aber ist um so eindrücklicher, und dieser rein psychologische Unterschied ist sprachlich fassbar.

Eine flüchtige Untersuchung des Vokabulars genügt, den beträchtlichen Stimmungsunterschied zu zeigen. Es seien zur Erläuterung fünfzehn Wörter aus Ev. Matth. 23 herangezogen:

| Vers: | | |
|---|---|---|
| 1 | disciple | Jünger |
| 2 | scribe | Schriftgelehrter |
| 2 | Pharisien | Pharisäer |
| 5 | phylactère | Denkzettel |
| 6 | synagogue | Schule |
| 12 | quiconque | wer (relativ) |
| 13 | hypocrite | Heuchler |
| 15 | prosélyte | Judengenosse |
| 15 | géhenne | Hölle |
| 17 | sanctifier | heiligen |
| 23 | miséricorde | Barmherzigkeit |
| 25 | intempérance | Frass |
| 28 | hypocrisie | Heuchelei |
| 28 | iniquité | Untugend |
| 34 | crucifier | kreuzigen |

Jedes Wort gehört in ein bestimmtes Milieu [1], mit dem es sich

[1] Ausgenommen sind die grammatikalischen Scharnierwörter, wie Artikel, Pronomen, Konjunktionen, die natürlich nicht milieugebunden sind.

so eng verbindet, dass es nach einiger Zeit für sein Milieu gesetzt wird. Ein Beispiel: Für das Verb «einsperren» braucht der Franzose entweder «emprisonner», wenn er ein Bürger ist, «incarcérer», wenn er ein Advokat ist oder «coffrer», wenn er selber ein Schelm ist. Jedes dieser Wörter zeugt mithin für das Milieu, in dem es lebt.

Auf die obige Liste angewandt, ergibt sich hieraus: Von den fünfzehn aufgezählten französischen Wörtern sind nur vier wirklich geläufig und Leuten niederen Bildungsgrades ohne weiteres zugänglich; nämlich «hypocrite» und sein Substantiv «hypocrisie» (trotz der gelehrten Form in der gesprochenen Sprache sehr häufig), «miséricorde» (weil oft als Interjektion der Ungehaltenheit gebraucht) und «crucifier» (aus der Biblischen Geschichte wohlbekannt).

Das Verständnis aller übrigen Vokabeln setzt eine mittlere bis sehr gute Schulbildung voraus. Am leichtesten werden noch «disciple, Pharisien, sanctifier, intempérance» verstanden; schwieriger sind schon «scribe, synagogue, quiconque, géhenne, iniquité», alles Wörter, die nicht im Sprachschatz eines Arbeiters zu finden sind. Völlig unpopulär sind schliesslich «phylactère» für «Denkzettel» [2] und, in etwas minderem Masse, «prosélyte» für einen neugewonnenen Anhänger der jüdischen Lehre.

Demgegenüber erscheinen die deutschen Wörter äusserst einfach und leicht verständlich. Abgesehen vom «Pharisäer», dessen Name im Religionsunterricht einer Erläuterung bedarf, sind fast alle Wörter selbst dem reiferen Kinde zugänglich. Höchstens rufen «Denkzettel» und «Judengenosse» einer sachlichen Erklärung, wobei jedoch die Wörter an sich schon auf die Sache hinweisen.

Die schlichte deutsche Fassung lässt so den Lesenden näher an sich herankommen, sie ist ihm vertraut, während die vielen gelehrten Bildungen des französischen Textes im unbefangenen Leser leicht den Eindruck erwecken, er trete hier in die respektgebietenden Hallen theologisch-historischer Erudition ein. Was dem französischen Wortlaut eine gewisse grossartige Feierlichkeit verleiht, die zuweilen nicht ohne Reiz ist.

Auch syntaktische Unterschiede trennen die beiden Versionen. So ist, besonders in der affektarmen «Rahmensprache» des Evangelisten, die syntaktische Unterordnung im Französischen viel häu-

[2] «Phylactère» bezeichnet eigentlich den Lederriemen, womit die Juden in Kapseln verschlossene Gebete und Gebote an Stirne und Handgelenk befestigten, in Befolgung eines alttestamentlichen Befehls. Die Pharisäer wählten recht breite Riemen als sichtbares Zeichen ihrer besonderen Devotion.

figer als im Deutschen. Wo das Deutsche rührend unbeholfen beiordnet («Da redete Jesus zu dem Volke und zu seinen Jüngern und sprach . . .», Matth. 23, 1», stuft das Französische wendig den Gedanken in Haupt- und Nebensatz ab: «Alors Jésus, s'adressant au peuple et aux disciples, parla ainsi: . . .». Allein im 23. Kapitel des Ev. Matth. (Strafpredigt Jesu an die Pharisäer) finden sich fünf gleichartige Beispiele (Vers 1, 5, 14, 23, 25). An den Stellen weniger gefühlsbetonter Sprache nimmt die Dichte dieser Fälle noch zu. Gegenbeispiele fehlen: immer neigt das Deutsche zur Nebenordnung, das Französische zur Unterordnung.

Da nun die Hypotaxe nachweislich eine Weiterentwicklung der primitiven Beiordnung ist, so ist auch in syntaktischer Hinsicht das Französische «intellektueller» als das Deutsche.

Alle gemachten Beobachtungen erlauben nunmehr die folgende Feststellung: Die Sprache der Evangelien atmet für den deutschen und den französischen Leser nicht dieselbe Atmosphäre. Bei völlig gleichlautendem Sachinhalt unterscheiden sich die beiden Texte durch gewisse stilistische Eigenarten, die ihrerseits einen Schluss auf das Verhältnis zwischen Leser und Gelesenem zulassen. Dieses Verhältnis scheint für den Franzosen zerebraler zu sein als für den Deutschsprachigen. Die vielen gelehrten Wörter und die verfeinerte Syntax des französischen Wortlautes weisen deutlich darauf hin.

Es ist daher unbestreitbar, dass zwischen dem einfachen Franzosen und dem Evangelientext aus rein sprachlichen Gründen eine gewisse Entfremdung eingetreten ist. Der Kommentator der offiziellen französischen Ausgabe [1] bestätigt und beklagt dies in seinem trefflichen Vorwort.

Die Entfernung der Evangelien vom Populär-Leichtverständlichen dürfte den Drang nach ansprechendem und wertvollem religiösem Schrifttum in Frankreich erheblich verstärkt haben, was zum Teil den anhaltenden grossen Erfolg der Werke von Péguy, Claudel und anderer erklärt. Denn diese grossen Schriftsteller haben dem französischen Volke gegeben, was die Evangelien ihm wegen der sprachlichen Schwierigkeiten versagen mussten, und das ist vielleicht ihr vornehmstes Verdienst.

Th. H.

---

[1] *Les Saints Evangiles, traduits par le Chanoine Crampon avec introduction et commentaires par le Chanoine Auzet.* Ed. Desclée.

ZÜRCHER BEITRÄGE
ZUR DEUTSCHEN LITERATUR- U. GEISTESGESCHICHTE

herausgegeben von Prof. Dr. Emil Staiger

Heft 1

Karl Toggenburger

## Die Werkstatt der deutschen Klassik

Goethes und Schillers Diskussion des künstlerischen Schaffens

200 Seiten, broschiert Fr. 7.—.

Die Reihe der «Zürcher Beiträge zur deutschen Literatur- und Geistesgeschichte» setzt sich zum Ziel, diejenigen Dissertationen zu sammeln und einem weiteren Leserkreis vorzulegen, die über das engere wissenschaftliche Fach hinaus Anspruch auf allgemeineres Interesse erheben. Das trifft in besonderem Masse bei der Schrift von Karl Toggenburger über «Die Werkstatt der deutschen Klassik» zu. Gerade das vermeintlich bekannteste Werk der Grössten birgt oft die ungeahntesten Schätze. Sie unter der Konvention und ungeprüft überlieferten Schulmeinung erst eigentlich zu entdecken, hat sich diese eng auf die Texte bezogene Arbeit zur Aufgabe gemacht. Dem Begriff des Klassischen gewidmet, trägt sie dazu bei, das geistige Vermächtnis unserer Klassiker dem Leser zum Bewusstsein zu bringen und es in seiner Fülle durch die eigene neue Erkenntnis weiterzugeben.

*

Heft 2

Arthur Häny

## Hölderlins Titanenmythos

120 Seiten, broschiert Fr. 4.—.

Hölderlins Werk hat in den letzten Jahrzehnten eine bedeutende Klärung erfahren; dennoch sind seine geheimeren Bereiche rätselhaft genug geblieben. Die vorliegende Abhandlung sucht nun mit der gebotenen Scheu das Dunkelste ans Licht des Tages zu ziehen; sie interpretiert eine Reihe hochbedeutender, schwer zugänglicher Hymnen und erschliesst uns damit ein Neuland. Die Texte werden aus sich selber erklärt ohne jegliche Schematisierung. Der Kampf des Dichters mit den Titanen wird als grundsätzliche Auseinandersetzung erkannt, welche nicht Hölderlin allein, sondern den ganzen deutschen Idealismus angeht — ja mehr, es ist eine Auseinandersetzung, an der die abendländische Welt unbewusst teilhat.

ATLANTIS VERLAG ZÜRICH

# ATLANTIS-AUSGABEN

MÖRIKES WERKE
in 3 Bänden

E. T. A. HOFFMANNS WERKE
in 5 Bänden

JOSEPH VON EICHENDORFF: WERKE
Herausgegeben von Max Wehrli

HÖLDERLINS WERKE
in 2 Bänden
Einleitung von Emil Staiger

HEBELS WERKE
in 3 Bänden
Herausgegeben von Wilhelm Altwegg

GRIMMELSHAUSEN:
DER ABENTEUERLICHE SIMPLIZISSIMUS
Einleitung von Max Wehrli

PARACELSUS
Seine Weltschau in Worten des Werkes
Herausgegeben von Erwin Jaeckle

DEUTSCHE GEDICHTE AUS VIER JAHRHUNDERTEN
Ausgewählt von Emil Staiger und Martin Hürlimann

DAS GEISTIGE ZÜRICH IM 18. JAHRHUNDERT
Texte und Dokumente von Heidegger bis Pestalozzi
Herausgegeben von Max Wehrli

DIE TRAGÖDIEN DES SOPHOKLES
Übersetzt von Emil Staiger

DANTE ALIGHIERI: DIE GÖTTLICHE KOMÖDIE
Deutsch von Karl Vossler